Anatoli Vasilievich Lunacharski nace en Poltava en 1875. Hijo de un funcionario de ideas avanzadas, cursa filosofía y ciencias naturales en la universidad de Zurich, donde comienza su actividad política junto a Plejanov y Axelrod. En 1897 vuelve a Rusia como revolucionario profesional y es encarcelado en varias ocasiones. A partir de 1906 vive en el exilio (Francia, Italia, Suiza) y trabaja en estrecha colaboración con Lenin. Tras la Revolución de Octubre es nombrado primer comisario de Instrucción Pública, cargo que ejerce hasta ser nombrado embajador en 1929. Murió en Francia en 1933, cuando se dirigía a ocupar el puesto de embajador de la U.R.S.S. en la República Española.

*Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria* es una colección de los artículos más representativos escritos por Lunacharski durante el período 1917-1929. Intelectual de extraordinaria erudición, era partidario de una política de total libertad para los artistas. Aunque defiende la tesis de que deben estar vinculados a la revolución, siempre sostuvo que la libertad de creación es vital para un auténtico arte innovador y para una vida intelectual sana. Su documento sobre política artística soviética es, todavía hoy, un clásico de la lucha contra la ingerencia [illegible] en el campo de la creación literaria y plástica.

EDITORIAL SEIX BARRAL

48 LAS ARTES PLASTICAS Y LA POLITICA EN LA RUSIA REVOLUCIONARIA

ANATOLI VASILIEVICH LUNACHARSKI

# LAS ARTES PLASTICAS Y LA POLITICA EN LA RUSIA REVOLUCIONARIA

BIBLIOTECA

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO * LIBROS DE ENLACE

# LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA POLÍTICA ARTÍSTICA DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA

ANATOLI VASILIEVICH LUNACHARSKI

L 961

# LAS ARTES PLASTICAS Y LA POLITICA ARTISTICA DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

EDITORIAL SEIX Y BARRAL, S. A.
BARCELONA, 1969

UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA
BIBLIOTECA 5712

Título original: *Ob izovrazitelnom iskusstbe*

Traducción del ruso: *José M.ª Güell*

Conv. Perú - España

10. 2. 84

80353

PAAA

© de la edición original en lengua rusa, por Mezhdunarodnaja Kniga

© de los derechos en lengua castellana y de la edición española
Editorial Seix Barral, S. A. Barcelona, 1968.

Depósito Legal: B. 41577 - 1969 Printed in Spain

# LENIN Y EL ARTE

A lo largo de su vida, Lenin dispuso de muy poco tiempo para dedicar al arte alguna atención especial. A este respecto, siempre se tildó a sí mismo de profano, y como quiera que el diletantismo fue para él algo ajeno y odioso, no le gustaba opinar sobre arte. Mas a pesar de todo, sus gustos eran muy determinados. Apreciaba a los clásicos rusos, le gustaba el realismo en la literatura, en la pintura, etc.

En el año 1905, durante la primera revolución, un día se vio obligado a pernoctar en la vivienda del camarada D. I. Leschenko donde, entre otras cosas, había toda una colección de ediciones Knackfuss consagradas a los grandes maestros del mundo del arte. A la mañana siguiente, Vladimir Ílich me dijo: "¡Qué campo tan seductor el de la historia del arte! ¡Cuánto trabajo hay aquí para un comunista! Ayer, examinando un libro tras otro, no pude dormir hasta el alba. Y me sentí disgustado por no tener, ni ahora ni más adelante, tiempo para dedicar al arte". Estas palabras de Ílich se grabaron en mi memoria con extraordinaria precisión.

Varias veces tuve ocasión de encontrarme con él, ya después de la revolución de octubre, con motivo de diferentes jurados artísticos. Así, por ejemplo, recuerdo que una vez me llamó para que fuéramos juntos a una exposición de proyectos de monumentos realizada con objeto de sustituir la figura de Alejandro III, derribada de su lujoso pedestal junto al templo de Cristo Salvador. Vladimir Ílich examinaba con gran severidad crítica todos estos monumentos. Ninguno de ellos era de su gusto. Detúvose con especial sorpresa ante un monumento de

factura futurista, pero cuando le preguntaron su opinión, dijo: "De esto no entiendo, pregunten ustedes a Lunacharski". Cuando declaré que ninguno de los monumentos me parecía digno, él se alegró mucho y me dijo: "Estaba ya pensando que iba usted a colocar un espantajo futurista cualquiera".

Otro día se trataba del monumento a Carlos Marx. El conocido escultor M.[1] mostraba particular insistencia. Expuso un enorme proyecto de monumento: "Carlos Marx sobre cuatro elefantes". Tan inesperado tema nos pareció muy extraño a todos, y también a Vladimir Ílich. El artista había retocado su obra, rehaciéndola hasta tres veces, deseoso de alcanzar a toda costa la victoria en el concurso. Cuando el jurado que yo presidía rechazó definitivamente su obra y adoptó el proyecto colectivo de un grupo de artistas dirigidos por Aliochin, el escultor M. irrumpió en el despacho de Vladimir Ílich y le presentó sus quejas. Vladimir Ílich tomó muy a pecho la reclamación y me telefoneó especialmente para que convocara un nuevo jurado. Dijo que vendría en persona a examinar el proyecto de Aliochin[2] y el del escultor M. Y así lo hizo. Quedó muy satisfecho del proyecto de Aliochin y rechazó el del escultor M.

Aquel mismo año, con motivo de la fiesta del Primero de Mayo, el grupo Aliochin construyó en el lugar donde se había decidido levantar el monumento a Carlos Marx un modelo del mismo a pequeña escala. Vladimir Ílich fue ex profeso a verlo. Dio varias vueltas al monumento, preguntó cuál sería su magnitud, y finalmente dio su aprobación, aunque observó: "Anatoli Vasílievich,[3] encarézcale al artista la necesidad de que los cabellos salgan parecidos, y así se tenga una impresión de Carlos

1. S. D. Merkurov. *(Nota de la edición rusa.)*
2. El proyecto de monumento a Carlos Marx, original de Aliochin, no fue llevado a la práctica. *(Nota de la edición rusa.)*
3. Anatoli Vasílievich Lunacharski. *(N. del T.)*



Marx como la que nos dan los buenos retratos, pues de otro modo la semejanza no parece ser mucha".

En 1918, me llamó Vladimir Ílich y me comunicó que era preciso desarrollar el arte como medio de propaganda. Al mismo tiempo me expuso dos proyectos. Ante todo, a su juicio, había que adornar los edificios, vallas y demás lugares en que habitualmente se colocan carteles, con grandes inscripciones revolucionarias. Algunas de estas consignas me las propuso acto seguido.

El proyecto fue recogido, y a su manera realizado, por el camarada Brijnichev, a la sazón director del Departamento de Instrucción Pública de Gomel. Hallé dicha ciudad literalmente cubierta de tales inscripciones. El camarada Brijnichev había puesto letreros incluso en los espejos de un gran restaurante convertido en organismo de instrucción pública.

En Moscú y en Petrogrado no se llevó a cabo de modo tan exagerado, ni siquiera de una forma que correspondiera a la idea de Ílich.

El segundo proyecto se refería a la erección, en gran escala, de monumentos dedicados a los grandes revolucionarios. Estos monumentos serían provisionales, de yeso, y se colocarían tanto en Petrogrado como en Moscú. Ambas ciudades respondieron con entusiasmo a mi proposición de llevar a la práctica la idea de Ílich, que presuponía además la inauguración solemne de cada monumento con un panegírico del correspondiente revolucionario, disponiéndose también que en el pedestal se inscribieran las explicaciones precisas. Vladimir Ílich dio a este proyecto el nombre de "propaganda con monumentos".

En Petrogrado, esta "propaganda con monumentos" fue bastante afortunada. El primero de ellos fue el de Radischev, obra del escultor Chervud. Una copia del mismo fue colocada en Moscú. Por desgracia, la figura de Petrogrado se rompió y no fue restaurada. En general, la mayoría de los magníficos monumentos petersburgue-

ses no resistió a la acción del tiempo debido a la fragilidad del material, y recuerdo algunos que no tenían nada de malo, como por ejemplo, los bustos de Garibaldi, Chevchenko, Dobroliubov, Herzen y otros. Mucho peor resultaron los monumentos de tendencia artística "izquierdista". Así, cuando se inauguró la cabeza de Perov, estilizada a lo cubista, hubo quien no pudo impedir un respingo (...). Este monumento fue inmediatamente retirado. De igual modo, recuerdo que la figura de Chernichevski pareció a muchos extraordinariamente rebuscada. El mejor de todos fue el monumento a Lassalle. Esta figura, colocada en la antigua Duma municipal, permanece allí en nuestros días. Al parecer, la fundieron en bronce. Fue también extraordinariamente acertado el monumento a Carlos Marx, una figura de cuerpo entero modelada por el escultor Matviéiev. Por desgracia, se rompió y actualmente ha sido sustituida, en su mismo emplazamiento, es decir, junto a Smolni, por una cabeza de Marx en bronce que viene a ser aproximadamente del tipo habitual, sin el original enfoque plástico de Matviéiev.

En Moscú, donde precisamente podía ver Vladimir Ílich los monumentos, éstos resultaron desafortunados. Marx y Engels estaban representados en una especie de alberca, y recibieron el mote de "Los bañistas barbudos". A todos superó el escultor K. Durante mucho tiempo, las personas y los caballos que deambulaban y trotaban respectivamente por la Miásnitska observaron de reojo con temeroso recelo una enfurecida figura que para mayor precaución había sido cercada con tablas. Era Bakunin visto por el respetable artista. Si no me equivoco, el monumento fue destruido por los anarquistas[4] a raíz de la

4. Según otras memorias de Lunacharski, los anarquistas sólo amenazaron con destruir el monumento, que ya se había decidido retirar. El autor del mismo fue B. D. Korolev, posteriormente famoso escultor que creó una serie de obras de estilo realista. *(Nota de la edición rusa.)*



inauguración, pues éstos, a despecho de su "progresista" izquierdismo, no quisieron soportar aquella escultórica burla de la memoria de su líder.

En general, en Moscú hubo muy pocos monumentos satisfactorios. Mejor que muchos otros fue, seguramente, la escultura dedicada al poeta Nikitin. No sé si Vladimir Ílich los examinó con detalle, pero en todo caso un día me dijo que la propaganda con monumentos no había dado ningún fruto. Le respondí con una alusión a la experiencia de Petrogrado. Vladimir Ílich movió la cabeza con aire de duda: "¿Así, pues, se habrán reunido en Petrogrado todos los talentos y en Moscú todas las inepcias?" No pude explicarle tan extraño fenómeno.

Con ciertas dudas acogió la placa conmemorativa del escultor Konenkov. No le pareció muy convincente. El propio Konenkov, por lo demás, la llamaba no sin agudeza "placa imaginario-real". Recuerdo también que el escultor Altman regaló a Vladimir Ílich un bajorrelieve representando a Stepán Jalturin. Este bajorrelieve fue muy del agrado de Vladimir Ílich, aunque me preguntó si no sería aquello una obra futurista. Con respecto al futurismo, su opinión era francamente negativa. No estuve presente en la conversación del *Vjutemás,*[5] cuya residencia visitó Lenin un día con motivo de hallarse allí, si mal no recuerdo, una joven parienta suya. Luego me contaron la importante conversación sostenida allí con los *vjutemasistas,* que eran, como es natural, totalmente "izquierdistas". Vladimir Ílich bromeó con ellos, se burló un poquito también, pero acto seguido declaró que no iba a hablar seriamente de aquellas cuestiones por cuanto no consideraba poseer la competencia necesaria. Los jóvenes, como tales, le gustaron, y le satisfizo su espíritu comunista.

5. Altos Talleres Artístico-Técnicos, talleres artísticos libres fundados en 1918 con objeto de facilitar el desarrollo del arte soviético. En 1921 fueron transformados y en 1927 reorganizados y convertidos en el *Vjutein* (Alto Instituto Artístico-Técnico). *(N. del T.)*

En el curso del último período de su vida, Vladimir Ílich tuvo raras ocasiones de deleitarse con el arte. Estuvo algunas veces en el teatro, creo que exclusivamente en el Teatro Artístico, al que tenía en gran estima. Los espectáculos que daba este teatro le producían invariablemente una magnífica impresión.

A Vladimir Ílich le gustaba mucho la música, pero ésta le destemplaba. Hubo un tiempo que en mi casa se organizaban buenos conciertos. A veces cantaba Chaliapin, tocaban Meichik, Dobrovein, Romanovski, el cuarteto Stradivarius, Kusevitski, etc. Muchas veces había invitado a Vladimir Ílich, pero siempre estaba ocupado. Un día me dijo francamente: "Oír música es muy agradable, quién lo duda, pero imagínese usted, me altera el ánimo. En cierto modo, la soporto penosamente". Según recuerdo, Tsiurupa, que consiguió atraer por dos veces a Vladimir Ílich a un concierto privado del pianista Romanovski, me dijo igualmente que Lenin disfrutaba mucho con la música, pero que evidentemente se ponía nervioso.

Añadiré a esto, que Vladimir Ílich sentía irritación por el Gran Teatro. Varias veces tuve ocasión de indicarle que el Gran Teatro nos salía relativamente barato, mas a pesar de todo, la subvención que éste recibía fue reducida a instancias de Vladimir Ílich. En esto, Lenin se guiaba por dos consideraciones. Una de ellas la expresó sin demora. "Causa mal efecto — dijo —, mantener con grandes sumas este teatro tan lujoso cuando nos faltan medios para sostener las más sencillas escuelas rurales". La otra consideración fue expuesta cuando, en una de las reuniones, impugné sus ataques al Gran Teatro indicándole la incuestionable importancia cultural del mismo. Entonces, Vladimir Ílich entornó maliciosamente los ojos y manifestó: "A pesar de todo, es un retazo de cultura netamente señorial, y esto nadie puede discutirlo".

Ello no significa que Vladimir Ílich fuera, en general, enemigo de la cultura del pasado. Lo que le parecía específicamente señorial era el tono cortesano y pomposo de la ópera. En general, Vladimir Ílich tenía en gran estima el arte del pasado, especialmente el realismo ruso (incluyendo en esta categoría, por ejemplo, a "Los Ambulantes").[6]



Éstos son los datos prácticos, sacados de mis recuerdos sobre Ílich, que puedo aportar. Repetiré, que Vladimir Ílich nunca convirtió sus simpatías y antipatías estéticas en ideas directrices.

Los camaradas interesados en arte recordarán la postura del Comité Central en cuestiones artísticas, postura vivamente dirigida contra el futurismo. No estoy excesivamente informado del asunto, pero creo que aquí metió baza el propio Vladimir Ílich. Al mismo tiempo, erróneamente, Vladimir Ílich me consideraba, si no partidario del futurismo, por lo menos favorecedor exclusivo del mismo; por esta razón, probablemente, no se aconsejó conmigo antes de publicar el rescripto del Comité Central que, a su juicio, debía enderezar mi línea de acción.

Vladimir Ílich disentía también de mi opinión con respecto a la *Proletkult*.[7]

En una ocasión, incluso, me reprendió severamente. Ante todo, debo decir que Vladimir Ílich de ninguna manera negaba la importancia de los círculos obreros en la formación de escritores y artistas salidos del medio proletario, y encontraba muy congruente su agrupación a escala rusa. Sin embargo, temía que la *Proletkult* se deslizara hasta llegar a ocuparse también de la "elaboración" de una ciencia proletaria, y en general, de una cultura proletaria que lo abarcara todo. Esto le parecía, en primer lugar, una tarea totalmente imposible y desplazada de su época; en segundo lugar, pensaba que con

6. Pintores nómadas, pertenecientes a la sociedad de pintores "Los Ambulantes" de la segunda mitad del siglo XIX. *(N. del T.)*

7. Cultura Proletaria. Organización cultural y educativa en los años 1917-1932. *(N. del T.)*

estas iniciativas, de momento inmaturas, el proletariado volviera la espalda al estudio y a la asimilación de los elementos científicos y culturales ya existentes; en tercer lugar, Vladimir Ílich temía por lo visto también que la *Proletkult* se convirtiera en el nido de alguna herejía política. Consideraba con mucha hostilidad, por ejemplo, el gran papel que en aquel tiempo estaba jugando A. A. Bogdánov en la *Proletkult*.

Durante una de las asambleas de la *Proletkult,* creo que en 1920, Vladimir Ílich me encargó de asistir a la misma para indicar sin ambages que la *Proletkult* debía ponerse bajo la dirección del Comisariado Popular de Educación y debía considerarse a sí misma como organismo de dicho comisariado. En una palabra, Vladimir Ílich deseaba que atrajéramos la *Proletkult* al Estado; al propio tiempo, él tomaba sus medidas para atraerla al partido. El discurso que pronunció en la asamblea fue bastante evasivo y conciliador. No me pareció conveniente lanzarme a un ataque, ni causar una pesadumbre a los obreros allí reunidos. A Vladimir Ílich le pasaron dicho discurso, pero redactado de una forma aún más suave. Lenin me llamó a su despacho y me amonestó. Más tarde, la *Proletkult* fue reestructurada de acuerdo con las indicaciones de Vladimir Ílich. Repito que Lenin nunca pensó en disolverla. Por el contrario, acogía con agrado todas las tareas netamente artísticas de la *Proletkult*.

Las nuevas generaciones artísticas y literarias, formadas durante el período revolucionario, quedaron en su mayor parte fuera de la atención de Vladimir Ílich. No tenía tiempo para ocuparse de ellas. Con todo, puedo decir que *Ciento cincuenta millones* de Maiakovski no gustó ciertamente a Vladimir Ílich. Encontró al libro rebuscado y efectista.[8] No podemos dejar de lamentar que ya no hubiera tenido ocasión de manifestarse sobre los

8. En cambio, la pequeña poesía del mismo Maiakovski sobre la lentitud burocrática hizo mucha gracia a Vladimir Ílich, quien incluso acostumbraba a repetir algunos versos. *(N. del A.)*



giros posteriores, mucho más maduros, de la literatura hacia la revolución.

De todos es conocido el enorme interés que demostró Vladimir Ílich por la cinematografía.

# EL PAPEL DEL ESTADO PROLETARIO EN EL DESARROLO DE LA CULTURA SOCIALISTA

¡Camaradas! En su interesante informe, el camarada Yudin ofrece una clara definición de cómo comprende el marxismo-leninismo el término "cultura", definición que, me parece, es completamente acertada y también la única aceptable. Quisiera tan sólo completar el discurso del camarada Yudin examinando algunas facetas aisladas de este fenómeno — la cultura — y la relación existente entre las mismas.

El camarada Michin, al intervenir aquí en el informe del camarada Mitin, se ha detenido en una cuestión muy interesante: la dependencia de la política con respecto a la economía. Nos indicaba que el marxismo auténtico nunca ha negado la influencia de la política — asentada, naturalmente, en una determinada base material para su movimiento — sobre esta misma base material, sobre la economía. Al decir esto, hablaba principalmente de las relaciones mutuas entre economía y política situadas ya en el nivel socialista.

Los intentos de la política capitalista para establecer un orden en la economía, para embridar su fuerza espontánea y obligarla a dirigirse a donde desea la clase dominante, los intentos de la burguesía para preservarse de la lógica de las cosas, que va desarrollándose de forma poco provechosa e incluso funesta para la mencionada clase, no pueden, como es natural, conducir a los resultados que los capitalistas apetecen.

La dictadura del proletariado es la única forma político-estatal capaz de actuar sobre la economía de modo

poderoso, consciente y planificado. La planificación de la economía es una de las facetas esenciales de la dictadura del proletariado. Y efectivamente, la política del proletariado, una vez conquistado el poder, una vez transformado en dictador, se ha convertido en un auténtico proceso de acción, de la conciencia humana armada de la ciencia, de la voluntad humana organizada, sobre los procesos sociales espontáneos. Esto es ya el principio del paso de la necesidad a la libertad, paso del que nos hablaba Engels, cuyas palabras a veces parecían paradójicas y hasta cierto punto "no marxistas" a personas que se consideraban marxistas pero que no comprendían la esencia interna del marxismo.

El proletariado organizado, que promueve desde su esfera al partido, y que en el proceso de la revolución se ha apoderado del poder, crea su gobierno, su aparato estatal, que se inserta profundamente en la vida real y puede — y debe — regular los procesos económicos. Dicho aparato estatal, como es lógico, depende hasta cierto punto de las condiciones objetivas, de algunas fuerzas objetivas que, naturalmente, no pueden ser convertidas de inmediato en blanda arcilla que se someta fácilmente a presión. Mas a pesar de ello, la consciente acción sobre la economía ya se ha convertido realmente en un factor auténtico extremadamente importante, y podemos decir — apoyándonos en la historia de nuestra Unión Soviética — en un factor determinante.

Algunos partidarios del capitalismo no cesan de hablar de "los planes", sueñan crear en su país algo semejante a la economía planificada, superar el caos y la competencia económica por el camino de una mayor "organización" de aisladas ramas de la economía capitalista, por el camino de un Estado que regule la acción, y esto no es otra cosa que la dictadura disimulada o declarada de la burguesía imperialista. Pero naturalmente, no pueden hacerlo.

La economía y la política están relacionadas con el



campo de la cultura. Utilizando estos términos en su sentido científico, marxista-leninista, resulta imposible contraponer la cultura a la política, pues la primera abarca también a la segunda. Tampoco se puede contraponer la cultura a la economía, pues la cultura la incluye. Esto último, como es lógico, se refiere ante todo a la cultura material; ésta, precisamente, es algo muy cercano a lo que llamamos economía y que hasta la victoria de la revolución proletaria ha sido un proceso espontáneo que no dependía de la voluntad del hombre. La cultura espiritual — la superestructura ideológica — parece contener más evidentes rasgos humanos. Pero sabemos que también el desarrollo de cualquier ideología, aún la más sutil o elevada, está sometido a leyes. Tampoco depende de la voluntad de un hombre, ni del esfuerzo arbitrario y artificial de un grupo de hombres, sino que experimenta sobre sí la presión de las leyes sociales, y precisamente en primer término la del desarrollo de la base material, de la cultura material.

En la cultura, sin embargo, ¿es posible separar la faceta objetiva, espontánea, de la faceta consciente? ¿Puede, por ejemplo, la dictadura del proletariado influir sobre la cultura, sobre el ritmo, la dirección y el carácter de su desarrollo?

Partiendo de la definición de cultura que nos da el marxismo-leninismo se puede afirmar, naturalmente, que tal cosa es imposible por cuanto la propia dictadura del proletariado es ya en efecto una determinada forma de cultura, y parte integrante del campo de la cultura. Pero no hay que ser pedantes tomando esta afirmación en el sentido de que debemos abstenernos de plantear así la cuestión. Si se conviene que usamos los términos en cierto sentido especial, se podrá plantear la cuestión aproximadamente de la misma manera como plantea el camarada Michin el problema de si es posible la acción inversa de la política sobre la economía.

En esencia, el camarada Michin formula la pregunta

de saber hasta qué punto puede la conciencia de un proletariado victorioso y aglutinado determinar el desarrollo de la economía. A esta pregunta, responde: sí, el Estado socialista y proletario puede actualmente hacerlo, y en una medida infinitamente superior a la de otro Estado, cualquiera que éste sea. De este modo, pues, plantearemos también nosotros la cuestión: ¿Puede la cultura — cuyo desarrollo depende del proceso de la producción material y está sometido a determinadas leyes incluso en sus más altas esferas espirituales — ser regulado por una de sus partes, o sea por la conciencia de los hombres organizada en forma de Estado proletario, de dictadura del proletariado socialista?

No es ésta una pregunta ociosa ni mucho menos, pues todos los pensadores burgueses o semiburgueses han dicho: en primer lugar, el Estado, la forma estatal de la conciencia humana — y por ende las acciones del gobierno, la legislación — nada pueden alterar en la cultura y mucho menos en las altas formas de la misma; en segundo lugar, si el Estado intenta a pesar de todo influir sobre esta cultura espontánea en desarrollo, la influencia será siempre perjudicial. Hablando en propiedad, el rasgo fundamental del liberalismo burgués consiste en la enseñanza de que el Estado no tiene nada que hacer en el campo de la cultura, ni procede que se entrometa en dicho campo, pues, por una parte, se engañaría a sí mismo al imaginar que posee la fuerza de crear tesoros culturales o de determinar direcciones culturales, y por otra, sólo acarrearía perjuicios en este campo. Como es sabido, los liberales burgueses decían esto no sólo referido a la filosofía y al arte, sino también a la economía. Advertían: ¡Que no imagine el Estado que tiene la capacidad de dirigir la economía! En esencia, el Estado es muy débil en este campo y no puede crear nada como no sean males. Que se quede con el cargo de vigilante y se ocupe de sus asuntos políticos, pero que no se atreva a inmiscuirse en las delicadas relaciones entre individualidades,



en la forma en que éstas construyen su economía. Cuanto menos se inmiscuya el Estado en este asunto, tanta mayor será la prosperidad de la economía.

Como se desprende fácilmente, ésta era, por decirlo así, una forma de liberalismo burgués pura y frágil. La burguesía la abandonó muy pronto para pasar a ideas más complejas sobre las relaciones entre el Estado y la economía. Pero ya ahora vemos, por ejemplo, que en respuesta a las proposiciones de los planificadores estatales burgueses — que sueñan en un "capitalismo organizado" — suenan protestas animadas del espíritu del liberalismo del siglo XVIII y principios del XIX; cuidado, dicen, así que entréis por este camino vais a destruir definitivamente el capitalismo, porque la esencia misma, la "noble" esencia del capitalismo, consiste en que éste se forma espontáneamente, a base de una libre correlación de fuerzas económicas y de "individualidades económicas".

De forma semejante pretendió el liberalismo burgués referirse al arte, a la literatura, a la ciencia, a la filosofía, que caracterizan a una sociedad dada y a una época dada, en su relación con el Estado. Un ejemplo clásico es el del sociólogo positivista inglés Buckle. Buckle estableció como verdad incontrovertible que en el campo de las ideas el peso del Estado es insignificante y que su influencia en el mismo resulta en alto grado perniciosa. Aportó muchos ejemplos para demostrar que allí donde el gobierno no se ha inmiscuido en la vida de la sociedad han florecido las ciencias, la filosofía, el arte. El caso contrario ha producido o bien un marchitamiento de estas formas de la cultura, un estancamiento, o bien una "cultura oficial", una insinceridad, una profundísima deformación interna de los valores culturales.

Enseñanzas semejantes existen también en la actualidad. Incluso en nuestro país es posible tropezar de vez en cuando con sus anacrónicos representantes, los cuales dicen: este asunto es delicado, y si aplican aquí la censu-

ra, la regulación por parte del aparato estatal, la observación, la intervención, o, lo que sería peor, el estímulo del Estado y — ¡Dios nos coja confesados! — la planificación estatal, entonces lo que saldrá será algo muy a lo Shedrin:[1] habrá mucho orden, pero se acabará la abundancia.

Esto sería terrible, sería a fin de cuentas y por muy hábilmente que se enmascarara, el estilo Arakcheiev,[2] sería el estrangulamiento del espíritu libre a manos del Estado. La cultura está allí donde el espíritu es libre. La libertad levanta el vuelo así que se aproxima el Estado, aunque se trate de un Estado perfumado y con guante blanco, de un Estado liberal. Pero un gobierno que tiene la osadía de llamarse dictadura a sí mismo es un monstruo tal que su proximidad hará levantar el vuelo inmediatamente a todo el espíritu libre de la cultura cual si de asustado pájaro se tratara.

He aquí una pequeña pero interesante ilustración que vino a mis manos hace muy poco. En uno de los números de *Moscú de tarde* venía publicado un artículo del camarada Katanian consagrado al libro de un tal Guidoni. Si no me equivoco, Guidoni fue en su tiempo uno de los ayudantes de Plejánov cuando éste se acercaba ya a su fin y se había mencheviquizado definitivamente. Este Guidoni, pues, ha editado un sorprendente libro sobre arte en el que entre otras cosas cita una carta del artista Courbet, tan próximo a nosotros por muchos conceptos. Se trata de una digna carta en la que Courbet respondía a Napoleón III, quien deseaba premiarle con la orden de

1. Shedrin, seudónimo de Mijaíl Evgráfovich Saltikov (1826-1889), escritor ruso que describe la sociedad de su tiempo y satiriza la autocracia. *(N. del T.)*

2. Alexei Andréievich Arakcheiev (1769-1834), favorito de Alejandro I que concentró en sus manos todos los poderes del Estado. Fue el creador del despotismo policíaco y del gobierno del país al estilo militar. A la muerte de Alejandro I, su sucesor Nicolás I arrebató a Arakcheiev todos los privilegios. mas conservó sus métodos de gobierno. *(N. del T.)*



la Legión de Honor. Courbet escribe que no concede al Estado el derecho de inmiscuirse en el arte y que no quiere entablar con el gobierno ninguna clase de relaciones: él es un creador que sigue su inspiración, un artista libre, y no tomará baratijas de manos del Estado. Al citar esta negativa, Guidoni escribe: "Huelgan comentarios". Pero — observa Katanian —, Guidoni no presta atención al hecho de que años más tarde, en la época de la Commune, Courbet entró a formar parte del comité para asuntos artísticos de la misma, y desde este puesto fue el transmisor activo de una acción enérgica del Estado sobre el arte. Esto significa que hay Estados y Estados. Courbet lo comprendió.

El Estado burgués — de una forma mejor o peor enmascarada — es siempre el aparato de opresión de una minoría sobre la mayoría explotada. En un determinado estadio de desarrollo, el Estado burgués se convierte en fuerza que frena el proceso cultural, pues éste empieza a ponerse al servicio de los intereses de otras clases no capitalistas, al servicio de su independencia y de su lucha contra la burguesía. El arte estatal de la burguesía es nocivo para la cultura. Incluso en el caso de que el gobierno burgués estimule el arte, lo único que hace es perjudicarlo, falsificarlo.

Muy distinta es la situación que se presenta allí donde el poder pertenece al proletariado, al Estado proletario, que es la organización de la mayoría de los trabajadores en lucha contra los explotadores. El Estado proletario se esfuerza por incorporar a la cultura socialista las masas obreras atrasadas, elevándolas en su aspecto espiritual hasta el nivel de ciudadanos auténticamente conscientes e iguales a todo efecto, hasta el nivel de constructores de cultura, procurando abrirles perspectivas y crear la posibilidad de que exista por primera vez una cultura auténticamente humana. La influencia del Estado proletario sobre el arte es beneficiosa.

Quisiera aclarar esta contradicción con algunos ejem-

plos. Un joven estudiante alemán me dijo una vez: "Vea usted, actualmente la universidad alemana se ha desnaturalizado. Hubo época en que los universitarios alemanes fueron los portadores del progreso con su espíritu de protesta, con su espíritu de oposición. Por lo que respecta a los corporacionistas y demás hijos de papá, puede decirse que no daban el tono a la universidad pues no constituían más allá de la mitad del alumnado. Pero cuanto más pasa el tiempo más estatal se vuelve la universidad, más sirve de soporte a las tendencia no sólo de los estados existentes, como por ejemplo el de la constitución de Weimar, sino mucho peor, pues se ha convertido en fiel partidaria del Estado absolutista. Actualmente, la universidad está al lado de la autoridad, y esto es horrible. La juventud debe alborotar, debe dudar, debe estar en la oposición; la juventud debe exigir algo, nunca debe ser agente de lo que en un momento dado representa una fuerza". Y este estudiante — liberal burgués por más señas — me decía: "En su país las cosas se presentan de modo algo diferente, pero con todo, a menudo oigo o leo que vuestros estudiantes tienen una mentalidad comunista, soviética. Esto es malo. No diré que los estudiantes soviéticos deban ser burgueses, pero si fueran anarquistas resultaría mucho más bonito".

Este estudiante de ninguna manera podía entender que el Estado de la dictadura burguesa es opresión, ruina, degradación, en tanto que la dictadura del proletariado — cosa seria y rígida, como dijo Lenin — significa progreso, lucha por la cultura y por las formas más elevadas de la misma. El Estado proletario es el arma de la gran liberación de las masas trabajadoras, mientras que las fuerzas reaccionarias en lucha contra él son el arma de la opresión sobre las masas. Es natural, pues, que también el papel cultural de ambos Estados sea opuesto.

El militarismo burgués es una cosa repulsiva. Pues bien, recuerdo que un día — era al principio de la revolución — radiante y gozoso se presentó Lenin en el So-



viet de Comisarios del Pueblo, y dijo: "Hoy me ha ocurrido un caso notable, no menos que una anécdota histórica. He oído que una vieja decía: «Ahora no hay que temer a los hombres armados, ahora los hombres que llevan armas están de parte de los pobres»".

Esta sencilla frase de la vieja encierra efectivamente un profundo significado, pues éste es el quid del asunto, que "el hombre que lleva armas está de parte de los pobres", que el Estado defiende a los trabajadores, y cuando actúa sobre la cultura no lo hace contra ellos, sino en su favor y valiéndose de sus brazos. Por ello, su acción sobre la cultura es altamente beneficiosa. Todos los objetivos del Estado Soviético — y sólo los del Estado Soviético — son en amplio grado liberadores, creadores y constructores.

Desde este punto de vista, las insistentes citas de algunos escritores, y de diferentes artistas, referidas a que la libertad sin traba es indispensable para que haya una atmósfera creadora, no deben de ningún modo turbarnos. No podemos dejar de desencadenar la represión sobre los artistas que utilizan la importante arma del arte para la lucha contrarrevolucionaria que sostienen con nosotros. La libertad de prensa, en el sentido liberal-burgués, es en general algo falso y engañoso, interiormente contradictorio. Pero si la aplicáramos aquí sería traicionar a la revolución, equivaldría a conceder a nuestros enemigos el derecho a llevar armas y a vender veneno.

Igual situación se presenta cuando nos reprochan: "Vuestra crítica es en cierto modo antipática. Criticad enhorabuena mi modo de colocar las comas o el colorido que utilizo; pero no, lo que hacéis es colaros en mis interioridades, ponéis oído atento para ver a qué clase estoy defendiendo, y decís este huele a *kulak, etc.* Esto en realidad no es crítica sino investigación criminal, ¡esto es delación!".

Cierto es que a este respecto en nuestro país a veces se pasan de la raya. Como es natural, no podemos defen-

der una crítica que en todas partes vea necesariamente mala intención o que comience a hacer pesquisas: ¿No tenía este artista una suegra casada con un general? Tales críticas son sencillamente estúpidas y no pueden, claro está, llevar a nada bueno. ¿Pero qué clase de marxistas-leninistas seríamos, qué tipo de críticos seríamos, si después de aseverar que en cualquier obra literaria o de arte debemos ver los entrelazados hilos de la correlación de clases y de la lucha de clases, no estuviéramos al propio tiempo en condiciones de descubrirlos?

Igual situación se produce en lo referente al estímulo del arte por parte del Estado. Al principio, cuando los escritores proletarios presentaban la exigencia del apoyo oficial, el partido les decía: Andad, por favor, y alcanzad vosotros mismos la "hegemonía" en el campo de la literatura con vuestras obras. Pero al propio tiempo, el Estado — especialmente en los tiempos difíciles, cuando cada escritor o artista tenía bastantes dificultades para crearse las más elementales condiciones de confort — ayudaba a los escritores y les sostenía. A este respecto, el Estado no podía ni puede tratar del mismo modo a todos los escritores. Sería en alto grado injusto que hubiera dicho: "Yo soy el sol que alumbra y sonríe por igual a buenos y malos; soy la lluvia que riega por igual con sus gotas todos los campos y plantas". Ya que disponemos de la posibilidad (por ahora insuficiente a todas luces) de prestar nuestro apoyo a algún artista — por ejemplo, de enviarle al extranjero a ver museos — se comprende que procuremos dirigir nuestros medios, en primer lugar, hacia donde esperemos mejores resultados. Queremos sembrar, y no debemos hacerlo sobre las piedras ni en los pantanos, sino en terrenos más o menos fecundos.

Los liberales acogen con especial frenesí nuestros intentos de organización en el campo del arte. Estos intentos, por cierto, son llevados a cabo de forma muy débil e imprecisa. También en el campo científico es poco el tiempo transcurrido desde que acometimos el asunto a



fondo, pero aquí lo hemos llevado a cabo con mayor energía.

No hace todavía mucho tiempo, algunos miembros de la Academia de Ciencias decían: "Espíritu divino, el espíritu de la ciencia y del descubrimiento ondea donde le place. La ciencia es un brote extraordinariamente delicado, si le pisáis con vuestro tacón de hierro lo aniquilaréis al instante". Actualmente, estos científicos comprenden perfectamente que bajo la égida del proletariado la ciencia ha empezado a sanar y sus problemas han sido puestos al descubierto gracias a que nosotros hemos unido con una correa transmisora nuestra construcción y nuestras exigencias vitales, con las tareas científicas, con el trabajo científico. Una masa de tareas, de las más esenciales tareas, se ha presentado ante la ciencia y ha empezado a fecundarla.

Refutando a Max Stirner y a su afirmación de que el artista es una individualidad creadora insustituible y absolutamente irrepetible, Marx y Engels decían que incluso las individualidades geniales podían ser sustituidas, y que es falso que toda creación sea precisamente creación por el hecho de ser individual. La creación — decían —, que es colectiva en su esencia, puede y debe también ser colectiva en su forma, y todo lo que actualmente existe en el ámbito de la organización del trabajo artístico queda muy rezagado con respecto a la época del Renacimiento y es una absoluta minucia comparado con lo que vamos a ver en la sociedad socialista.

Hoy día, cuando tenemos necesidades colosales en continuo crecimiento, necesidades no sólo de orden científico sino también de orden artístico, resulta tarea en alto grado importante formular estas necesidades de la población. Indicar a qué dirección deben encaminarse las fuerzas artísticas, la atención artística, el talento artístico, es la conclusión natural de todo nuestro concepto de la construcción socialista.

Sabemos perfectamente, pues, que tenemos derecho

a intervenir en el curso de la cultura, empezando por la mecanización y la electrificación de nuestro país, como partes de dicha cultura, y terminando por la dirección de las delicadísimas formas del arte.

¿Podemos alcanzar algo en este campo?

En esta cuestión, la teoría menchevique de Pereverzev consiguió tentar a muchísimas personas de nuestra propia esfera.

Uno de los procedimientos de la burguesía en su lucha contra nosoros es adoptar la máscara del marxismo. Hablando en puridad, todas las desviaciones que conocemos se deben a esta lucha de la burguesía o de la pequeña burguesía contra nosotros. El hecho de que muchos se sientan arrastrados inconscientemente no cambia el fondo del asunto. La escuela de Pereverzev nos da una magnífica muestra de la lucha a que nos referimos.

Pereverzev decía: yo soy el único, verdadero y auténtico marxista científico porque sitúo las formas artísticas de creación bajo directa dependencia de la economía, y determino, brusca y firmemente, sin concesiones, toda la creación del artista, hasta sus formas, hasta las delicadísimas características del arte, partiendo de su naturaleza de clase. Y muchos críticos, siguiendo sus pasos, decían: en efecto, éste es un marxista sin jactancias ni marrullerías, ¡es un marxista firme como una roca! En cuanto te adscribe a un escritor a una clase determinada, el artista ya no puede ni respirar.

Pero si se reflexiona mejor resulta que esto huele a auténtico abandono de una política artística. En esencia, la "teoría" de Pereverzev se reduce a que cada persona — y por tanto, cada artista — queda determinado de una vez para siempre por su naturaleza de clase. A los sesenta años, o quizás aún más tarde, el hombre resulta ser, por ejemplo, un burgués o un pequeño burgués, y a partir de entonces encuentra todas las puertas cerradas. En todas sus obras empieza a describirse a sí mismo bajo el aspecto del "estilizado Yo en mi clase". Algunos discípulos de Pereverzev decían, por ejemplo, que si un poeta describía un caballo, al introducirse en él resultaba que también el caballo era el "estilizado Yo en mi clase".



Las conclusiones que se pueden sacar de esta "teoría" son las siguientes: al escritor no se le puede reeducar, al escritor no se le puede influenciar, y él tampoco puede huir de sí mismo; y si se le dice: eh, tú, tal y cual, no nos gustas, vamos a echarte la mano encima, nos eres hostil, queremos que escribas así o asá, entonces él o bien dejará de escribir o bien mentirá, y esto no será arte sino falsedad.

Así pues, según Pereverzev, resulta que el arte — y desarrollando esta "enseñanza", toda la cultura — crece a la buena de Dios y no puede haber sobre él acción consciente ni social. Resulta, que las medidas del gobierno encaminadas a cortar el arte venenoso y a desarrollar el beneficioso para el pueblo, son un intento que se vale de medios inútiles y que no ha de conducir al bien sino al mal. Es una tendencia menchevizante, liberal, llamadla como queráis, pero en todo caso es una tendencia contrarrevolucionaria.

Como ya he dicho, todas las medidas que adoptamos para regular la creación de los artistas próximos al proletariado y para cortar la creación artística de los enemigos declarados del pueblo, toda esta escala de acciones que va de la represión a la más alta solicitud por el artista, a la amistosa simpatía por él, a la múltiple ayuda, son algo congruente e indispensable. En el estadio de desarrollo que hemos alcanzado, nuestro Estado actúa poderosamente sobre la economía; del mismo modo, nuestra conciencia proletaria puede actuar poderosamente sobre el ritmo y la orientación del desarrollo de la cultura espiritual del país.

Pero naturalmente, para ello se precisan ciertas condiciones. Que la materia es delicada, no podemos negarlo. Que aquí puede cortar muchos hilos la proximidad de una mano grosera, esto es indudable. Para dirigir las de-

licadas formas de la cultura, las más elevadas formas de una ideología, es preciso que exista una elevada cultura en el propio aparato estatal.

Lenin decía: ¿Qué nos falta para construir nuestro Estado socialista? Nuestra tierra es grande y fecunda, el poder nos pertenece. Lo que nos falta es cultura, cultura en los mandos, cultura en los comunistas.

Con mayor motivo puede decirse lo mismo de una tarea menos amplia y decisiva pero igualmente delicada cual es la dirección de la ciencia, del arte, etc.

Nosotros mismos estamos necesitados de una gran cultura. ¿La tenemos ya? No presumamos. No afirmemos tener una cultura suficientemente elevada. A menudo advertimos que no nos encontramos a la altura necesaria, que debemos armarnos y rearmarnos. Hay que investigar atentamente las cuestiones de la teoría y de la historia de las grandes formas ideológicas, hay que poseer, ante todo, como decía Lenin, toda la suma de valores culturales ya adquiridos por la humanidad, reconsiderarlos con ojo crítico y asimilarlos. Hay que determinar nuestro propio enfoque de este asunto. Si declaráramos: "vaya, puesto que ya tenemos el poder, lo demás nos vendrá por añadidura, lo importante es tener el poder", esto sería precisamente una demostración de nuestra incultura. Esto demostraría que somos malos leninistas. Por otra parte, si nos cruzáramos de brazos y empezáramos a decir: "qué vamos a hacer nosotros, para qué intentarlo, estos escritores burgueses tienen tanto acierto, son extraordinariamente delicados, plantean unas cuestiones tan perfumadas, y en cambio nosotros, proletarios en alpargatas, decimos cada cosa, empleamos términos inadecuados, no vamos a comprender su alma refinada, se armará una confusión, etc.", con esto demostraríamos que somos esclavos de la burguesía, que no comprendemos todo el poder fecundo de la clase a la que tenemos la gran suerte y el gran orgullo de pertenecer.

Debemos sacar la siguiente conclusión: todo es posible para los bolcheviques, pero a condición de trabajar intensamente sobre nosotros mismos y sobre los demás.



Nuestra crítica debe ser muy aguda, pero al propio tiempo, extremadamente exacta. Nuestra autocrítica, nuestra acción mutua de camarada a camarada, no debe reducirse a los gritos ni al ensordecimiento mutuo, sino al trato más solícito para cada camarada que trabaja en el campo de la cultura, y al apasionado y activo deseo de enseñarle y de aprender de él cuanto sea posible. Y cuanto más trabajemos en colectividad, tanto más alcanzaremos este método de auténtico compañerismo, este método colectivo de autorrearme y crecimiento. En todo caso, nos hallamos ya en camino hacia este objetivo, y en algunos puntos hemos hecho ya algo importante y perceptible. Sabemos a donde ir, y pasaremos cada vez más de los experimentos desmañados a métodos exactos y delicados de acción sobre la cultura — en este sentido específico de la palabra —, sobre las formas elevadas de la cultura.

# UNA CUCHARADA DE ANTÍDOTO

Algunos de mis íntimos colaboradores están no poco indignados con los primeros números del periódico *El arte de la Commune*. En este terreno, por qué no confesarlo, surgió incluso un ligerísimo conflicto entre el Colegio del Comisariado Popular de Educación de la Zona Norte y la Sección de Artes Plásticas del mismo comisariado.

Lo admito, yo también estoy indignado.

Me dicen que la política del comisariado, en lo que hace referencia al arte, está rigurosamente determinada. No en vano, dicen, se han puesto a contribución tantos esfuerzos, a veces heroicos, para la conservación de toda antigüedad artística. No en vano nos hemos expuesto incluso al reproche de que salvaguardábamos "los bienes señoriales", y no podemos consentir que el órgano oficial de nuestro propio comisariado describa todas las conquistas artísticas desde Adán hasta Maiakovski como montón de desperdicios que procede destruir.

El asunto tiene también otra vertiente. He declarado decenas de veces que el Comisariado Popular de Educación debe ser imparcial en lo que respecta a las orientaciones particulares de la vida artística. Por lo que se refiere a la forma, el gusto del comisario del pueblo y el de todos los representantes del régimen no debe ser tomado en cuenta. Hay que facilitar el libre desarrollo de todos los individuos y grupos artísticos. No debe permitirse que una tendencia elimine a otra valiéndose ya sea de la gloria tradicional adquirida, ya sea de la moda.

En la historia de la humanidad hemos visto con demasiada frecuencia cómo la diligente moda promovía lo

nuevecito procurando convertir lo antiguo en ruina cuanto antes, y cómo después la generación siguiente lloraba sobre las ruinas de la belleza al paso que cruzaba desdeñosamente por delante de los recientes reyes del éxito efímero. Con demasiada frecuencia hemos visto asimismo el caso contrario: Un Kaschei Besmertni[1] cualquiera chupaba las vidas ajenas y tapaba el sol a la planta de la juventud condenándola a la perdición y mutilando así el propio curso del desarrollo del alma humana.

No es ninguna desgracia que el régimen obrero-campesino preste importante apoyo a los artistas innovadores: los "antiguos", en efecto, les cerraban cruelmente el paso. Y no hablemos ya de que los futuristas fueron los primeros en acudir en ayuda de la revolución, pues de todos los intelectuales resultaron ser los más amigos y los más sensibles a ella; también en la práctica se han mostrado en muchas cosas como grandes organizadores, y yo espero los mejores resultados de los talleres artísticos libres, ahora organizados sobre un amplio plan, y de las innumerables escuelas de distrito y de provincia.

Pero sí sería una desgracia que los artistas innovadores acabaran pensando ser la escuela artística *oficial,* creyéndose agentes de un arte oficial que, aunque revolucionario, estuviera dictado desde arriba.

Así, pues, la joven faz de este periódico — en cuyas columnas se publica mi carta — tiene dos rasgos que causan algún temor: la orientación destructiva con respecto al pasado, y la tendencia a hablar en nombre del régimen cuando sólo se habla en nombre de los representantes de una escuela determinada.

Quisiera, sin embargo, que las personas alarmadas por este periódico no concedieran a todo ello excesiva importancia. No olviden que en la trastienda del diario — cuyo vestíbulo aparece adornado con frenéticas esculturas de Maiakovski —, el combativo futurista Punin pone toda la carne en el asador para salvar la tradición de la pintura de iconos de Mster, alarmado por la negativa de las autoridades locales a que los iconos sean sacados de Mster.

Puedo asegurar a cualquiera que, efectivamente, los innovadores con talento presienten perfectamente, e incluso comprenden, lo mucho de maravilloso y de cautivador que encierra lo antiguo, y que como augures se sonríen unos a otros y se guiñan el ojo cuando se denigra arrogantemente todo lo viejo, pues comprenden muy bien que sólo se trata de una postura juvenil, aunque imaginan, por desgracia, que dicha postura les sienta de maravilla.

1. Kaschei Besmertni, personaje de los cuentos rusos, con apariencia de anciano, que poseía todos los tesoros y el secreto de la juventud eterna. *(N. del T.)*

# EL ARTE

Cuando los teóricos del socialismo hablaban — mitad soñando, mitad haciendo pronósticos más o menos fundamentados — del futuro socialista de la humanidad, en este futuro concedían invariablemente un gran papel al arte.

Los representantes del proletariado siempre rechazaron con gran energía el reproche de que el sistema socialista — que presupone como época de transición una dictadura del proletariado, de la clase que ha sido alejada de la cultura por las clases dominantes — significara en lo cultural una especie de ocaso, una especie de aniquilamiento de las facetas de la vida social que responden a las más delicadas y altas exigencias del alma.

Como es natural, los teóricos del socialismo no negaban que entre el arte del proletariado y el arte de la clase dominante hubiera una importante frontera. La enorme mayoría de ellos desestimaba tanto el reproche de incultura y de indiferencia que se hacía al proletariado como la palabrería sobre la unidad del arte humano. No quiero decir con esto que no exista una unidad. Pero si alguien hablara, por ejemplo, de la unidad del idioma humano, ¡en realidad tendría y no tendría razón! Naturalmente, existe una homogeneidad en el habla inteligible del hombre, pero esto no impide que haya el idioma chino y el francés, que exista el dialecto del siglo doce y el dialecto del siglo actual. Una analogía semejante vemos nosotros en el arte. Que el arte exista en toda la humanidad no impide que dicho arte haya sufrido grandísimos cambios en el curso del tiempo, ni que en determinadas socieda-

des y en determinados pueblos haya tomado especiales formas.

Si comparamos entre sí a pueblos separados por una considerable distancia histórica, es decir, pueblos con estructuras sociales de distinto género, podemos estar seguros de que su arte será también diferente. Y téngase presente que la sociedad socialista está separada de la burguesa por una distancia extraordinaria. En el tiempo, puede surgir del capitalismo en poco menos de un día gracias a un cambio político, pero la esencia interna de la sociedad socialista y la de la sociedad burguesa están extraordinariamente alejadas una de otra, y debido a ello el arte de estas dos sociedades diferirá en muchas cosas. Y como quiera que las formas ideológicas siguen siempre una determinada rutina, resultará, como es natural, que el cambio político no podrá representar un cambio tan fulminante en la ideología.

Si el arte iba por determinados rieles y había adquirido determinados hábitos, será muy difícil que sus agentes comprendan en veinticuatro horas, en veinticuatro días o incluso meses, que las exigencias de la sociedad ante los artistas profesionales han cambiado radicalmente.

Si comprendiera esto, el artista se encontraría a menudo confuso ante unos caminos para él desacostumbrados, y sentiría la profunda tristeza de no poder actuar como antes, con las formas que le eran habituales. En este sentido, el cambio revolucionario no puede dejar de pesar patológicamente sobre una determinada parte del mundo artístico, particularmente en el aspecto económico, pues en la sociedad burguesa — y de momento también en la nuestra — el artista no es un individuo que funcione libremente sino un vendedor de sus obras. Además de crear tesoros espirituales, el artista, el poeta, debe realizar estos tesoros: "la inspiración no se vende, pero puede venderse el manuscrito".

Cuando cambia radicalmente el mercado en que el



artista pone a la venta sus — ¡ay! — mercancías, esto es un golpe doloroso para él, pues no sabe si podrá proporcionar lo que pide la demanda, ni si, en general, sirve para nada su mercancía.

Esto es así toda vez que consideramos la cuestión desde un punto de vista puramente económico. Por otra parte, si observamos el destino del arte desde otro punto de vista más profundo y familiar para todos nosotros, los interesados en el arte, o sea desde el punto de vista cultural, entonces, como es lógico, veremos la misma experiencia dolorosa, por cuanto en la vida cultural también existen la oferta y la demanda. Un artista, aún comprendiendo de manera profunda que en una obra dada ha puesto lo que para él hay de más sagrado, puede sentirse como la voz que clama en el desierto, puede no oír ningún eco. Y en este caso, además, se desconoce a priori quién tiene la culpa: ¿Será que ha envejecido el artista y que el pueblo le adelanta, le deja atrás como a un réprobo, como a un expulsado? ¿O será por el contrario que el artista es genial, "adelantado a su época"? Puede tratarse también de un extravagante que se pierde en las arenas cual brazo de río separado de madre, o de un original que se extingue dolorosamente ante la incomprensión de sus contemporáneos, pero autor de obras que después serán citadas como maravillosas perlas del arte humano.

Podemos predecir con anticipación que en una época de bruscos cambios en los que toda una clase — poseedora de amplios medios, rectora de la sociedad y en cierta medida de su vida espiritual — desaparece y muere, en una época en la que una nueva clase surge a primer plano, habrá unas condiciones en las que el mundo artístico no podrá dejar de hallarse confuso, no podrá evitar una fuerte tempestad acompañada quizá, para algunos individuos aislados, de la perdición misma.

Como sea que el golpe de estado socialista es valorado por algunos artistas desde este punto de vista, dichos

artistas no podrán dejar de sentirse hostiles a él. Aunque conscientes de la injusticia del régimen capitalista, no podrán dejar de pensar: "Mejor habría sido que todo quedara como antes. No decimos que lo antiguo fuera bueno. Sin embargo, si se hubiera cambiado poco a poco, sin bruscas convulsiones, sin ruptura, sin sorpresas inesperadas, si las masas fueran más cultas, más instruidas, si no se sintieran ajenas a lo que constituye nuestra vida, entonces sí que podríamos saludar gozosamente al nuevo régimen".

A los ojos del proletariado revolucionario, este género de ideas está muy próximo de aquel otro que dio pie a la acusación lanzada contra los artistas por el gran Jean Paul Marat: "Toda esa gente no son más que siervos de los ricos. Consciente o inconscientemente, honesta o deshonestamente, bajo cualquier matiz que se presenten, se alimentan como todo siervo de las migajas de la mesa de los ricos y deploran la ruina de éstos".

Y sin embargo, todos estos fenómenos nada tienen que ver con el arte como tal. Todo ello es casual, todo es en alto grado superficial. Repercute dolorosamente en el artista, pero en esencia no debería tener ninguna importancia para el artista como tal, para el *artista* que hay en el artista.

Fijémonos ahora en la cuestión de la venta de las obras. No es norma establecida por los siglos de los siglos sino una calamidad, una vergüenza, que el artista se vea obligado a considerar su creación desde este punto de vista. Interiormente, debe estar interesado en que la creación no dependa por ningún concepto de la cuestión del bistec del artista.

Como es natural, existen una demanda y una oferta espirituales, pero ello no significa que el artista deba someterse ciegamente a tales exigencias. Quizá deba tener en cuenta que se le ha dado el encargo de adornar un determinado palacio del pueblo o levantar un monumento a cierto grande hombre, pero esto es, en gran medida,



sólo la parte externa del asunto; lo que incorpore a la obra, la parte del "alma" del artista que allí se materialice, esto dependerá enteramente de él, que en este punto debe gozar de la máxima libertad.

¿Traerá el nuevo régimen socialista esta libertad al artista? No quiero ahora pintar la realidad en tonos de color de rosa. Estamos atravesando un doloroso momento de la guerra civil, del hambre, de la ruina económica, momento que sólo muy recientemente empieza a verse alumbrado por el sol de la victoria.[1]

Naturalmente, pasarán aún no pocos días en los que deberemos hablar más del doloroso parto de una nueva sociedad que del funcionamiento normal de la misma. Pero el normal funcionamiento de la sociedad socialista presupone la máxima libertad para el artista.

El socialismo pretende que cada obrero valioso para la sociedad — y en particular el obrero que ofrece valores de creación — sea abastecido con absoluta independencia de las eventualidades del mercado. El socialismo considera a cada persona — tanto desde el punto de vista económico como desde el punto de vista espiritual, es decir, desde los dos enfoques que acabamos de examinar — como un valor social, como un órgano social al cual debe llegar cierta nutrición, del mismo modo que ésta llega a nuestra oreja, a nuestro ojo, a nuestra lengua; en este caso, el artista podrá funcionar libremente, desarrollar las inclinaciones y el talento que posee y que debe estar al servicio del gigantesco consumo de toda la humanidad.

Hablando concretamente, toda persona que se considera artista y a la cual el medio artístico, organizado libre y voluntariamente, reconoce por colega, debe por esta misma razón obtener el derecho a una existencia digna que le permita entregarse por entero a la creación sin

1. En aquella época esto era quizá un optimismo prematuro. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

preocuparse en absoluto por su existencia material. A esto debemos tender sin desfallecimientos.

A medida que cobremos fuerza, tenemos el deber de convertir en miembros desahogados de la sociedad a la juventud estudiante y a los artistas que, terminados sus estudios, entran por el camino de la vida, e igualmente a los artistas maduros y a los venerables maestros. Dichos miembros deben tener un desahogo semejante al de los pájaros de los árboles, a quienes se dice: "Cantad como os aconseje vuestra voz interior, no os preocupéis por el día de mañana".

La cuestión tiene este planteamiento, que dimana por sí mismo de nuestro plan socialista. Cuanto más lo llevemos adelante, tanto mayor será nuestra victoria, tanto mayor será la victoria del artista sobre el mercado, sobre los clientes, y con tanta mayor libertad fluirá la fuente artística del corazón humano.

Pero la libertad es poca cosa, la libertad en sí es un concepto negativo, o mejor dicho, un concepto que no encierra nada positivo. Ya Nietzsche decía: "Libertad, libertad, dices tú, amigo mío, pero ¿libertad para qué?" Es la pura verdad. Yo puedo ser libre, tener desatados los brazos y las piernas, pero ello me da la posibilidad de ir a la derecha o a la izquierda, de llevar a cabo una proeza o de cometer una villanía; de esto se deduce que la libertad no siempre es algo positivo. Dar libertad a un loco o a una persona con instintos criminales, es algo que difícilmente será una buena acción.

La nueva sociedad, el régimen socialista, no sólo libera al artista sino que le da unos impulsos completamente determinados. Al decir que el artista debe ser libre, ello no significa que deba ser libre en el sentido metafísico de la palabra. Por ejemplo, cuando decimos en términos puramente físicos que una persona es libre, esto no quiere decir que pueda volar sin alas ni que ahora le resulte más cómodo andar a gatas. No, la libertad física consiste en que el hombre puede conducirse como le suplace el régimen natural de su organismo. "Hombre libre" no significa que una persona sea libre de procurarse cuatro orejas ni cuatro ojos; como antes, su ser vendrá condicionado por todo el género humano anterior, el cual ha formado hasta en sus más diminutos detalles eso que llamamos el aspecto humano.



Así pues, la sociedad en que vive el hombre, el medio donde se mueve, las impresiones que recibe, todo eso son cosas que, al formar una síntesis peculiar con las tendencias que el hombre adquirió por herencia, constituyen su personalidad.

La sociedad socialista puede dar al artista un contenido interno infinitamente superior al que le ofrecía la sociedad burguesa en que ha vivido hasta el presente. Y respecto a que tiene un carácter amplio, monumental, espontáneo, eterno y grandioso, no puede haber discusión alguna.

La sociedad de clases divide a los hombres en grupos que se combaten entre sí, y esto pone su sello en toda la vida espiritual de la gente. No sabemos, casi no presentimos, que lo más importante de la humanidad es la colectividad humana. Percibimos el pasado de la humanidad, amamos de una u otra manera su futuro, pero respondemos a los fenómenos que tienen lugar a nuestro alrededor como si fuéramos caracoles en el pleno sentido de la palabra, como caracoles rodeados de una dura concha, como seres que percibieran las impresiones visuales a través de un cristal opaco y las sonoras detrás de una gruesa pared. Sólo el socialismo despedaza estos muros, destruye la necesidad de cualquier egoísmo, une a los hombres y destruye la casita que — cual caracoles — llevamos a cuestas; convierte nuestra inteligencia en algo blando, dúctil, sensible a la rica vida que transcurre fuera de nosotros.

Al decir que, en el sentido de monumental y grandioso, se abren ante el arte enormes perspectivas, no expongo, naturalmente, ni un sueño ni una adivinación. Pero

es además importante que al propio tiempo pase con esto a primer plano la colectividad artística.

Si nos fijamos en épocas de colectivismo muchísimo más pobres, por ejemplo, la de las ciudades-estado de la antigüedad, o la de las postrimerías del medievo en Italia, o la de la sociedad que elevó las catedrales y los ayuntamientos en centroeuropa, veremos que el artista, como individuo, pasaba a segundo término: no siempre resulta fácil encontrar el nombre que pueda representar a alguna de aquellas grandiosas y maravillosas obras del genio humano. En el curso de siglos, hermandades innominadas crearon construcciones capitales, admirables. Lo que antes tenía lugar, aquello cuyas alabanzas cantó Ruskin al condenar el individualismo artístico reinante en el capitalismo, va a repetirse en un próximo futuro: tendremos colectividades artísticas y hermandades enteras de arquitectos, de pintores, de escultores, que concebirán juntos un determinado plan, que no necesitarán de siglos para llevarlo a efecto — pues las conquistas de la técnica no han sido inútiles — sino sólo de años, y que no sólo construirán edificios aislados que encarnen unos determinados ideales humanos sino posiblemente ciudades enteras, las ciudades-jardín que tantísima falta ahora nos hacen; estas colectividades artísticas re-crearán la faz de la Tierra a tenor de lo que dicta la naturaleza y de acuerdo con el sueño del hombre en cuanto a la belleza y a la armonía.

Quienes esperan un perjuicio de este cambio interno, que será en el alma lo que el cambio socialista en la sociedad, son los representantes de la poesía íntima, del arte íntimo. Yo les comprendo perfectamente, comprendo a estos artistas de los sones suaves, de los roces incluso, de todo lo misterioso, de lo que se dice a medias, de lo personal, de lo que es intraducible a un idioma cualquiera, es decir, comprendo a los artistas de los matices delicados, cuyo temor es el de que no va a quedar ningún rincón donde no penetren los rayos del más vivo sol.



Pero creo dudoso que tengamos ocasión de lamentar la desaparición de algunos rasgos del arte exageradamente individualista de nuestros días, por cuanto la originalidad personal, el particular "prisma temperamental" a través del cual pasan todas las impresiones — como observó acertadamente Zola — será tanto más fuerte cuanto más diferenciada y libre sea la sociedad; y cuanto mayor sea la cantidad de impresiones a que esté abierta nuestra alma, tanto más difícil será nivelarla.

En este sentido, la originalidad del arte de la sociedad socialista será mayor que en cualquier otra época anterior. Pero esta originalidad será más clara, sólida, sencilla y valerosa, y lo que ha sido bautizado con el nombre de "decadencia" — es decir, lo "maravilloso-decadente" — jugará cada vez un papel menos importante. Y así estará bien. La humanidad camina hacia la victoria sobre las amarguras e infortunios que le ahogaban, y aquel niño tan interesante pero pálido y tuberculoso, aquel niño que no podía manifestar su alma más que con mística melancolía, se convertirá en un joven fuerte, sano y lleno de esperanzas de felicidad.

He aquí las ideas generales que ya hoy día deben ser familiares al artista si sabe olvidar por un instante las dificultades de la vida, que aquejan (y que, naturalmente, no pueden dejar de aquejar) a cada persona, y si, olvidando su vivir difícil, reflexiona sobre la situación sólo como *artista*. Al hablar con un artista, éstas son las palabras profundamente estimulantes, profundamente luminosas, que pueden decírsele acerca de la parcela de historia universal en la que vamos a entrar, sin ocultarle que antes de penetrar en el paraíso socialista tendremos que atravesar seguramente una pequeña pero más que amarga capa purificadora.

El arte contemporáneo no es un arte unificado. Quiero decir, que a las nuevas exigencias de la sociedad responderán diferentes grupos, diferentes categorías de artistas.

En el mundo burgués, lo "viejo" y lo "nuevo" lucharon entre sí con bastante violencia y hostilidad. El arte joven se quejaba amargamente de su carencia de libertad para desenvolverse y de la peculiar gerontocracia reinante, es decir, de la opresión de los "viejos" que ya habían adquirido una posición en la sociedad, a la que imponían sus gustos.

En el neurasténico siglo veinte asistimos a un peculiar y anormal fenómeno. Desde el comienzo mismo del siglo, las orientaciones artísticas cambian a una velocidad colosal. Casi cada año nos trae una nueva escuela. La juventud, en su afán por descubrir "nuevos horizontes" arroja a menudo por la borda lo que llamamos maestría. En este sentido no hay duda que tienen razón los artistas de las viejas generaciones cuando dicen que esta tumultuosa búsqueda de lo nuevo repercute negativamente sobre el arte.

En pintura reina la imperfección. Casi nadie trabaja como es debido, casi nadie domina la parte de artesanía que tiene el arte, ni adquiere los hábitos tradicionales. En todas las épocas, cuando el arte decae a ciencia cierta, pierde su tradición y se convierte en barbarie, los artistas no dicen que pinten o escriban peor que la generación precedente; siempre suponen que están introduciendo nuevos gustos. Pero la pérdida del oficio es testimonio de la decadencia de una época.

Tienen razón los artistas de las generaciones precedentes cuando dicen: la juventud siente afán de gloria y hace extravagancias. El joven imberbe, de cuyos labios no se ha secado aún la leche, quiere ser un maestro; si echa al mundo alguna cosa sorprendente — que a lo mejor no tiene pies ni cabeza, pero que es el proyecto de una teoría precipitadamente inventada, o un conjunto de palabras que parecen ser la llave para comprender el invento que ha hecho — siempre encontrará dos o tres jóvenes más estúpidos que él, incapaces incluso de combinar lo que él "inventó"; éstos serán quienes se precipiten



hacia el flamante y joven "maestro" al que todavía no rodea discípulo alguno pero en cuyo círculo resulta fácil jugar a original. Así se forma una de estas "novísimas escuelas".

El mercado también se ha ido adaptando poco a poco a este fenómeno. El amo todopoderoso de los artistas —cual es en la sociedad burguesa el agente de publicidad y el comerciante en obras de arte — últimamente ha comprendido y ha olfateado esta vertiente del asunto; ahora, no sólo comercia con algunos nombres famosos y con falsificaciones de obras antiguas, sino que gusta de lanzar nombres nuevos.

Por ejemplo, en una buhardilla vive un hombre que es, en el mejor de los casos, un chiflado morbosamente vanidoso, y en el peor, un charlatán. Más he aquí que una firma de París o de Londres toma la resolución de apostar por él, le compra sus telas, lo lanza y le hace publicidad. Todos los entendidos y coleccionistas desean poseer inmediatamente aquellos cuadros, necesitan sin falta de aquel "Ivánov", que se cotiza y que se vende porque resulta curioso, *c'est curieux,* y ésta es una gran alabanza en las últimas décadas. Esta vertiente del asunto es tan evidente en el nuevo arte que nadie puede negar la enorme acumulación de novísimas tendencias y corrientes en forma de una gran cantidad de escoria de todo género.

Sería algo bueno que la juventud comprendiera que antes de crear, antes de hallar nuevos caminos, no está de más afirmarse sólidamente sobre los pies, pasar por una buena escuela de enseñanza artística, y ya luego soñar en la independencia y en el futuro desarrollo del arte.

Por desgracia, estos reproches que lanzan los artistas de las viejas generaciones contra la juventud a menudo hay que pasarlos por alto habida cuenta que el oficio está igualmente abandonado por parte de los viejos artistas que forman el grupo académico dominante.

El arte ha decaído en todos los países. El fuego sa-

grado se apaga. Y naturalmente, no es posible contraponer al arte joven, por insatisfactorio que éste sea, ni la "salsa parda" que atacan los impresionistas, ni la deprimente copia de las copias, ni la servil imitación que se ha apoderado casi completamente de toda manifestación artística, ni el arte rutinario de la sociedad burguesa de las últimas décadas.

Por parte de los "jóvenes" suenan acertadas indicaciones señalando que los "maestros", seguidores en apariencia de las grandes tradiciones, representan poco más que los empapeladores, quienes adornan por encargo la vida de los ricos. Los retratos de estos ricos y los cuadros pintados para ellos están faltos de palpitación creadora, y el trabajo artístico se ha convertido en un oficio, aunque no en el alto sentido que esta palabra tuvo en otros tiempos. ¿Quién no conoce la diferencia entre los cuadros que vemos en los museos — y que corresponden realmente a una época de auténtico florecimiento — y las telas de nuestros días?

Desde este punto de vista podría decirse que, efectivamente, la situación del arte es bastante deprimente. Vemos en él ebullición, impulsos, búsquedas, y a fin de cuentas esto es lo único relativamente bueno, aunque sólo sea porque allí donde no hay búsqueda no aparecen maestrías sólidas sino un empalidecido, descolorido, desdentado, petrificado y mortecino resto de algo que en otro tiempo fue efectivamente arte vivo.

Naturalmente, entre ambos polos queda también lugar para un cierto número de excelentes maestros. Colocados a cierta distancia, vemos que en los oasis del deprimente desierto representado por la etapa de las artes plásticas que vive hoy la humanidad, hay importantes artistas que conjugan a su manera las nuevas búsquedas con la vieja tradición. Sin embargo, la situación general es triste. Tiene que tener una salida.

Ante todo, resulta interesante plantear la cuestión del llamado arte "revolucionario".



Las búsquedas a que antes nos referíamos ofrecen indudablemente rasgos dolorosos. ¿Pero no poseerán asimismo un principio sano, y no responderán en esencia a la revolución que se está operando fuera de los límites del mundo artístico, en el campo de las búsquedas sociales?

Es una pregunta extraordinariamente interesante e importante.

Que no piensen los ciudadanos y camaradas que me están escuchando que cuando hablo con bastante viveza de las absurdas facetas del llamado innovacionismo artístico y de la presencia en él de locura y charlatanería, quiera decir que no hay más que esto, que locura y charlatanería.

No, también en este punto hay trabajo valioso, hay un impulso real de la parte más sensible y viva del personal artístico (o sea, su parte joven) tendente a explicar sensaciones y a responder con este eco artístico a la auténtica realidad, al vivo día de hoy. Las nuevas "escuelas" típicas (consideraremos que el impresionismo es ya una escuela de ayer, pasada a segundo plano) — al estilo del cubismo, del futurismo y de todas sus ramificaciones — merecen un estudio muy detallado. En este momento no puedo consagrar mi tiempo a su análisis y me limitaré a una afirmación general que dudo pueda nadie discutir: las novísimas orientaciones reflejan de modo real la vida insegura i titubeante que ha creado el siglo xx.

Las artes plásticas, por su propia esencia, son artes estáticas. La pintura, y sobre todo la escultura, no tienen el don de representar el movimiento. En el siglo xx, la forma misma de la pintura y de la escultura entró en dolorosa colisión con el alma humana. El nuevo artista procura que su cuadro parezca moverse o correr. Procura obligarle a vivir dinámicamente. Y sin embargo, todo cuanto se traslada a la tela queda al instante petrificado. Por lo tanto, hay que crear una ilusión de movimiento.

Ésta es pues la contradicción interna con que tropiezan actualmente las novísimas orientaciones artísticas.

Aparte de lo que constituye el alma de esta crisis, que la juventud vive agudamente, se introduce también en ella mucho ardor juvenil, mucho agrado por todo lo brusco, lo chillón. En esto se ve la correspondencia con la nueva fase de la vida social, con sus tempestades de carácter militar y revolucionario. Tal correspondencia existe, pero es preciso estudiarla con más detalle.

No hace mucho se hablaba de lo vulgar, del espíritu mezquino. Fijaos cómo se refleja esto en las obras de Chéjov, en *Soledad* de Maupassant. ¿Pero quién dirá hoy día que la vida ha perdido ánimo, que es poco inquieta, poco llena de agudas impresiones, de sucesos de gran resonancia? Hemos ido a parar al más tumultuoso remolino que jamás se haya presentado en el camino de la humanidad. Cuanto más tiempo pasa, tanto mayor es la fuerza con que nos hace girar este remolino que descompone todas las cosas estables incluyendo las estatuas y los cuadros. En lugar de los anteriores rasgos tranquilos de las artes plásticas, aparecen ahora rasgos de gran expresividad, de una extrema inquietud interior.

¿Significa esto que el contenido del novísimo arte se halle en alguna relación con el contenido de *nuestra* nueva existencia? No, no lo significa. De otro modo, como es natural, la clase revolucionaria, el proletariado, presentiría al instante que nada tiene que recibir de los artistas de la pasada generación — pasada aunque dichos artistas no estén aún físicamente muertos — y se dirigiría en bloque al encuentro del futurismo (si bajo este título reunimos entre paréntesis a todas las nuevas orientaciones). ¡Pero la verdad es que no se observa nada semejante!

Por una parte, si cierta inclinación del proletariado revolucionario por las viejas formas puede ser explicada por una determinada incultura de éste, por una incapacidad para distinguir la imitación y la falsificación, en cambio, por otra parte, la pasión de algunos proletarios por



"procedimientos" más o menos futuristas tiene de modo claro un carácter casual, superficial. Pero no existe una fusión efectiva, no existe algo que haga decir a los proletarios y a sus representantes más avanzados: "esto sí que responde a nuestras necesidades".

Con todo, por nuestras observaciones sobre lo que se hace en los teatros proletarios y en las exposiciones, advertimos que la mayor influencia sobre el arte soviético procede, a pesar de todo, de las nuevas escuelas. Un emparentamiento *formal,* es decir, la busca de una *nueva forma,* la inclinación por el dinamismo, por el movimiento tumultuoso propio de toda revolución, es lo que empareja una faceta con otra. Sin embargo, no se puede supervalorar esta proximidad, pues ante un examen más atento se ve que es aparente. El proletario tiene un *contenido.* Si le preguntáis lo que desea os expresará pensamientos grandiosos que atestiguan el cambio absoluto de toda la vida humana. Pero si le preguntáis lo mismo a un futurista, no hará más que repetir: "la forma... la forma...". Tiene el convencimiento de que un cuadro es una combinación de líneas o de colores a la que no puede darse nombre porque no representan otra cosa que "vivencias" en general.

El innovador, contagiado por los prejuicios del vacío artístico burgués (pues la burguesía contemporánea carece de ideales positivos) dirá: "La literatura no tiene lugar en la pintura, el artista no debe infectarse de literaturas, de contenido argumental". Para nosotros, estas palabras son monstruosas. Las consideramos como señal de que estamos tratando con un niño que no entiende estas cuestiones. Todo arte es poesía, todo arte es creación, expresa sentimientos e ideas *reales.* Cuanto más determinadas sean estas ideas o estos sentimientos, más determinado y maduro será el fruto que el artista expresa en su obra.[2]

2. Hablo, naturalmente, del arte ideológico. El arte comercial puede ser, quién lo duda, más formal. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

Quien cree que una combinación de colores o de líneas tiene ya un valor por sí misma es un majadero que nada posee ya ni para llenar los odres más nuevos, o bien un ser medio muerto que se ocupa de las formas porque ya ha perdido y gastado todo su contenido interior. Profunda razón tuvo Chéjov al decir que el arte actual había perdido a "Dios", no sabía qué enseñar, nada consideraba valioso y vivía sin ideal; en estas condiciones, por grande que sea un maestro no llega con todo a ser un artista.

Quien no piensa en imágenes, quien no es persona de profundas vivencias vertidas a imágenes, no es un artista. Sólo puede ser un "maestro", en el sentido de que construye algunas combinaciones de las que quizá salga algo que pueda ser útil para los demás, para los artistas auténticos.

Y esta premeditada ausencia de contenido, esta teoría de la "libre" combinación de líneas, de sonidos o de palabras sin contenido interno (porque, de rebote, se ha llegado a expulsar a la literatura hasta de... la literatura) constituyen los rasgos gracias a los cuales la auténtica gente nueva considera al futurismo como algo decrépito, como ultrarrefinado postre después del menú burgués, como fruto de la esmerada cultura burguesa que presenta lengüecitas de ruiseñor porque ya todo lo demás parece soso y banal.

*El arte antiguo* dispone de una salida natural por demás: como quiera que este arte es realista, tiene indudable derecho al futuro, y no sólo "derecho"; se puede afirmar con seguridad que en el futuro no hará más que consolidarse. ¿Puede pensarse en negar — sea cual sea la teoría que sostengamos — el hecho de que una combinación de formas como la que ofrece la naturaleza a toda persona sana, una combinación de formas a la que se incorpora un alto contenido de ideas y sentimientos, no sea precisamente el arte que tiene derecho a la existencia?



Desde este punto de vista, si lo que se llama arte antiguo con enfoque realista ("servil", como dicen los "innovadores") de la naturaleza se llenara de nuevo contenido encontraría la más decidida y amplia resonancia. La llave para reavivar este arte hay que buscarla encontrando un alma viva o un tema, pues últimamente incluso los artistas realistas empiezan a considerar ambas cosas frívola y desdeñosamente. Hablando en puridad, encontrar un tema lo es todo para el artista que posee suficiente técnica. No es posible tratar al tema con desdén, como algo que puede prenderse con unas punteadas. Encontrar un tema significa encontrar una idea que no es posible dejar de expresar, que atormenta al hombre.

*El arte nuevo* no se encuentra, como vemos, en ninguna posición favorable por lo que respecta al socialismo.

En mis intentos de crear una aproximación entre el arte joven, entre los talentosos representantes de este arte y las masas trabajadoras, he tropezado continuamente con una seria oposición. Oposición por parte de las masas y oposición por parte de los mejores y más instruidos representantes de la clase obrera, quienes menean negativamente la cabeza y dicen: "no, esto no nos va". Pero ello no significa que el arte nuevo como tal — con sus nuevos enfoques, con sus deformaciones, con sus musicales interpretaciones de los fenómenos de la vida, con el completo predominio de la forma artística dictada por el propio creador de la obra sobre la forma ofrecida por la naturaleza — no pueda en ninguna medida aclimatarse. Aunque sí necesita un tema. Entonces cambiará esencialmente su carácter. Veamos un ejemplo. Un talentoso futurista, el poeta Maiakovski, escribió una obra poética a la que dio el título de *Misteria-buff*. La forma de esta obra era la que utilizaba comúnmente Maiakovski, pero el contenido difería ya un poco. El tema estaba consagrado a las gigantescas vivencias de la actualidad y era, por primera vez en el arte de estos últimos tiempos, adecuado a los fenómenos de nuestra vida.

Tales son las grandes dificultades internas que se plantean al arte. Respecto a las dificultades externas, la cosa es más simple. A despecho de nuestra empobrecida economía, vamos al florecimiento del arte.

Lo que nos dicta Lenin, lo que hacemos nosotros sin que podamos dejar de hacerlo, constituye una creación artística de todo género en las calles, casas y plazas de nuestras ciudades. Se ha presentado la necesidad de cambiar cuanto antes el aspecto de las ciudades, de expresar en obras artísticas las nuevas vivencias, de destruir todo cuanto haya de humillante para el sentimiento popular, de crear lo nuevo en forma de edificios monumentales, de monumentos grandiosos, y esta necesidad es enorme. De momento sólo podemos hacer monumentos provisionales, pero los levantamos y vamos a continuar levantándolos en Moscú, en Petrogrado y en otras ciudades.[3]

Depende del artista que cada yeso, cada estatua provisional, clame por el bronce; y cuando merezcan el bronce, se les dará.

Cuanto más rico sea el pueblo — y va a enriquecerse — tanto más grandioso será el impulso de la creación artística. Cabe pensar que los festejos del 25 de Octubre van a ser las fiestas más grandes que nunca haya visto el mundo.

Hoy he sabido con satisfacción que la fábrica Putílov, la fábrica más grande de Petrogrado, se ha dirigido al gobierno pidiendo que se le permita apoyar la iniciativa de levantar en Petrogrado un gigantesco palacio del pueblo. Los obreros de la fábrica Putílov dicen: "Por más que nos den decenas y hasta centenas de sínodos, de Senados, o de otros edificios de factura antigua, por más que nos ofrezcan centenares de lujosas casas burguesas, no nos parecerá bastante, no satisfará nuestras necesidades; queremos tener *nuestra* casa hecha por encargo, a *nuestra medida,* y no una casa noble o burguesa de segunda mano".

3. Este movimiento se detuvo bajo el peso de tiempos muy duros, pero ahora vuelve a revivir. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)



Como es natural, el gobierno no negará la decena de millones que se requieren para ello y, naturalmente, la próxima primavera nos pondremos a la obra de crear una grandiosa Casa del Pueblo. Tenemos que empezar inmediatamente el concurso de proyectos, la preparación.

La sola construcción de esta Casa del Pueblo en Petrogrado puede y debe conducir a un gigantesco encargo que el obrero ruso hace al artista ruso, y que puede ocupar por mucho tiempo a una buena mitad — si no a la totalidad — de los artistas con algún talento. ¡Y esto en una época en que no nos sobra ni un pedazo de pan![4]

Si los acontecimientos siguen el ritmo que llevan hasta ahora, procuraremos (por lo menos, por lo que respecta al pueblo y a sus dirigentes cabe decir que éste es su afán) añadir al maravilloso Petrogrado de los zares un no menos maravilloso Petrogrado de los obreros.

¿Se encontrará a este efecto la correspondiente cantidad de inspiración, de talento y de buen gusto? Tengo la esperanza de que los artistas aquí reunidos poseen la suficiente seguridad como para decir: dejadnos poner manos a la obra, dadnos los materiales, que por talento no ha de quedar la cosa. Ésta es la única disposición de ánimo que puede haber en los artistas de un gran pueblo y de una gran época.

El máximo de libertad, el máximo de contenido interno dictado por la importancia histórica universal del momento que vivimos, junto con la gran envergadura de los encargos que ya no provienen de los mecenas sino del pueblo, y en correspondencia con todo esto, libertad de creación, régimen libre en todos los organismos artísticos. ¡Abajo toda oficialización y todo control por parte de los mercaderes o de los honorables magnates del arte!

4. En aquel tiempo este plan no se llevó a cabo. Actualmente ya no está fuera de nuestro alcance. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

Éstos son los principios, éstas son las perspectivas que se abren ante el arte.

Aquí en Petrogrado, en este edificio que perteneció a la Academia de las Artes, esperamos realizar este año la primera experiencia de libertad en la autodeterminación artística, en la colaboración entre camaradas viejos y jóvenes, colaboración en alto grado activa e iluminada por las tareas inmediatas que va a plantear la vida a todo el mundo artístico sin hacer diferencia entre viejo y joven, entre famoso y desconocido, sino creando realmente un concurso libre y voluntario en el que el soldado puede convertirse en mariscal, como siempre ocurre en épocas de revolución, cuando cada talento puede encontrar su lugar y valoración debidos. Por eso pienso, sin negar ni mucho menos las facetas tristes de nuestra vida, que el artista por cuyas venas circule sangre ardiente no puede experimentar otra cosa que gozo y buena disposición para salir al encuentro de este futuro que se abre ante él. Que en este futuro haya mucho peligro y mucha vaguedad, sólo debe servir de acicate, sólo debe provocar el valor de quien es aún joven, y el hombre debe ser joven hasta que descienda a la tumba.

Dicen que la lechuza de Minerva vuela sólo de noche, que el arte hace el balance de los grandes acontecimientos sólo después que éstos se han producido. Observo por muchos síntomas que aquí la cosa será diferente.

La revolución socialista procura ávidamente meter cuanto antes el nuevo vino en los nuevos odres. Ya hoy día escuchamos a cada paso las inquietas exigencias de obreros y campesinos: que se les dé ciencia, que se les dé arte, que se les den a conocer los tesoros acumulados hasta el presente, que se cree para ellos algo en que puedan encontrar una resonancia de sus vivencias, de sus puntos de vista, de sus esperanzas, que cuanto antes se pongan realmente a su alcance las fuentes del saber que les ayudarían a expresar adecuadamente, genialmente, ampliamente, con amplitud nunca vista, lo que se ha



formado en el alma del pueblo en el curso de cientos de años, lo que estaba prohibido y lo que ha liberado la revolución, que es la liberadora de cada individualidad.

Yo os llamo, si para ello hay necesidad de llamaros, al coraje, a la seguridad y a la esperanza. Nos hallamos en el auténtico reino de las esperanzas. Si esta esperanza semeja los primeros brotes, es porque esto es lo que va a crecer. El grano de mostaza puede convertirse en un gran árbol, y nuestra tierra en un paraíso que, obediente al genio humano, llegue a ser una gran obra artística. Los artistas ya pueden actualmente ponerse manos a la obra.

Considero que la pequeña fiesta a la que asistimos[5] se encuentra en profunda correspondencia con el espíritu mismo del cambio socialista, y me siento sumamente satisfecho de que precisamente hoy, que debía presentarme ante vosotros para deciros las palabras que acabo de pronunciar, haya tenido el placer de recibir a la delegación de la fábrica Putílov con su exigencia: "llamad a nuestros artistas a la creación, que el Estado proporcione los medios y que se levante en Petrogrado el primer gran palacio del Pueblo".

Los talleres libres y estatales serán por lo visto el maestro colectivo que, como primer cometido, construirá el Palacio Libre y Popular de Petrogrado.

5. La apertura de los "Talleres artísticos libres y estatales" en el edificio que fue de la Academia de las Artes. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

# EL PODER SOVIÉTICO Y LOS MONUMENTOS DEL PASADO

Entre la serie de variadas calumnias que se difunden sobre el Poder Soviético, la que más me ha indignado ha sido el rumor que nos llega de Siberia acerca de unos artículos en la prensa americana acusándonos de vandalismo en los museos, palacios, fincas señoriales y templos, lugares que constituyen magníficos monumentos del pasado, y a menudo, además, excepcionales obras de arte.

Con orgullo y aplomo podemos rechazar esta acusación y declarar que hemos llevado a cabo maravillas en el asunto de conservar tales monumentos. Naturalmente, no quiero decir ni mucho menos que durante las insurrecciones revolucionarias, y durante los combates, no hayan perecido aislados tesoros artísticos. Tenemos noticia de algunas fincas señoriales incendiadas, de bibliotecas destruidas, de colecciones robadas, etc. Pero debemos comprender que una sacudida tan grande como la revolución no puede dejar de ir acompañada de aislados excesos. Los señores imperialistas saben muy bien que el saqueo a que fueron sometidos los bienes culturales de la humanidad durante la guerra en los lugares ocupados por los ejércitos burgueses más "civilizados" se practicó a escala incomparablemente mayor.

En nuestro país, esta desgracia tuvo un carácter temporal y duró tanto como la resistencia de la contrarrevolución, duró hasta que el nuevo poder tuvo el país en sus manos. Actualmente, no sólo en Petersburgo y sus alrededores — donde se acumulan incontables tesoros de esta clase —, no sólo en Moscú y arrabales (que también re-

presentan algo único en su género), sino incluso en provincias, y a veces en lo más remoto de las mismas, la Sección de salvaguarda de monumentos de la antigüedad y de obras de arte tiene sus agentes. Éstos, con la ayuda de campesinos y obreros inteligentes, vigilan como a las niñas de sus ojos todos los bienes del pueblo: los tesoros artísticos.

Los periódicos americanos osaron hablar de saqueos y desórdenes en los palacios de los zares. Me sentí sumamente satisfecho cuando se presentó la ocasión de mostrar a algunos extranjeros lo que se está haciendo actualmente en dichos palacios.

Sí, hemos vivido tiempos difíciles en los que todo género de destacamentos intrusos, y a veces de bandas de forajidos, campaban por sus respetos en Gatchina y en Tsarkoe sin que en Petersburgo hubiera ninguna fuerza organizada que mantuviera el orden. En estas condiciones, vigilar los incontables tesoros de palacios y museos parecía en general empresa desesperada. Añádase a ello que en muchos palacios, particularmente en el Palacio de Invierno, los sótanos estaban atiborrados de vinos, de vodka y de coñac. Tuvimos que destruir todo eso sin compasión, de otro modo los saqueos de borrachos habrían podido extenderse al Ermitage y a las salas del Palacio de Invierno, convirtiéndose en una catástrofe inaudita. El vino es una tentación terrible. Recuerdo a un soldado del regimiento de Pavslosk quien, al igual que otros centinelas, no resistió a la tentación de catar el vinillo de una de las cientos de miles de botellas que tenía confiadas a su custodia. Luego, disculpándose, me decía: "Póngame junto a una caja de oro abierta y no tocaré nada, pero junto al vino no es posible estar...".

A pesar de ello, supimos salir con honor de aquel peligro. Si entráis ahora en el Palacio de Invierno o en el de Gatchina y veis allí algunos rastros de destrucción podéis estar seguros que son la imborrable huella del dominio de Kerenski y de sus cadetes y cosacos.



Por lo demás, actualmente casi no notaréis tales huellas: las hemos hecho desaparecer.

Por lo que respecta a los museos, diré que se encuentran en el orden más ejemplar y funcionan bajo la autoridad de los mejores directores; se han enriquecido muchísimo gracias a la aportación de toda clase de obras de arte y monumentos de la antigüedad procedentes de las fincas señoriales y quintas de recreo.

Al tiempo que los mejores cuadros del viejo Ermitage fueron trasladados por voluntad de Kerenski a Moscú — donde todavía permanecen embalados en cajas a la espera de que estemos absolutamente seguros de la suerte de Petersburgo — las salas del Ermitage vuelven a llenarse con maravillosas obras de arte, en parte compradas, en parte trasladadas allí desde colecciones privadas inaccesibles hasta el presente para el público. ¡Y qué maravillas han sido actualmente expuestas a las masas populares y a los estudiantes en los palacios de Yusupov, de Strogánov y otros!

Los mismos palacios nos sirven ahora para diversos cometidos. Sólo algunos de ellos, por el estilo del de Mariinski y el de Anichkov, poco interesantes desde el punto de vista histórico-artístico, se han dedicado a fines utilitarios. Por su parte, el Palacio de Invierno ha sido convertido en palacio de las artes. En sus gigantescas y lujosas salas, construidas por Rastrelli y sus discípulos, siempre encontraréis una multitud de gente escuchando excelente música, conciertos de la capilla del Estado, de la orquesta nacional, o bien asistiendo a sesiones cinematográficas o a espectáculos especiales. Continuamente se organizan allí exposiciones, algunas de las cuales fueron verdaderamente grandiosas por el número de objetos expuestos.

Hemos procurado convertir las exposiciones y los museos en verdaderas fuentes de saber, y las acompañamos de conferencias, dando a cada grupo de visitantes un guía-instructor especial.

Organizando en los museos pequeñas exposiciones especializadas (por ejemplo, arte religioso budista, ceremonias fúnebres y demás creencias de los egipcios, etc.) hemos creado una fuente de enseñanza práctica, y tales exposiciones, en este Petersburgo despoblado, son visitadas por una masa de interesados.

Otros palacios han sido totalmente convertidos en museos. Aquí aparece en primer plano el enorme palacio zarista de Catalina, y su vecino, el de Alejandro. Toda la historia de la autocracia pasa allí ante los ojos de los obreros y estudiantes que vienen multitudinariamente de Petersburgo, que pasean por los parques seculares y entran luego en este palacio, conservado en un orden grandísimo que persigue con éxito el siguiente objetivo: en circunstancias de una afluencia masiva de visitantes, preservar de la destrucción y del deterioro no sólo los frescos y el tapizado de las paredes, los muebles y obras de arte, sino incluso los interesantes pavimentos — formados a piezas — de las salas. En nuestra solicitud llegamos al punto de que, pese a la aguda carestía de material, ofrecemos a los visitantes — allí donde no es posible extender alfombras — unas zapatillas de ropa especiales que se colocan por encima del calzado para no estropear los suelos. Esto infunde al visitante — por poco avezado que esté al ambiente — la idea de que se halla ante un patrimonio popular que debe ser conservado por el Estado y por el público con la más extrema solicitud.

En el palacio de Catalina, el visitante verá la suntuosidad barroca y pesada de la época isabelina, y la magnificencia graciosa, cómoda y armónica del siglo de Catalina. Y esta cultura zarista-señorial que atrajo a Rusia a los mejores arquitectos, a los mejores tapiceros, a los mejores maestros en porcelana, bronce, alfombras, etc., de Occidente, parece llegar a su apogeo en el reinado de Pablo con la incomparable perfección de las obras del Primer Imperio.

Por lo demás, el mejor monumento del más perfecto



y acabado gusto de esta época es el vecino Pavlovsk. La rebuscada selección de las obras de arte que componen su decoración, junto con el notable acabado de sus salas, hace de Pavlovsk un monumento como pocos podrían hallarse en Europa. Explotando el trabajo de los siervos, los zares de aquella época — firmemente asentados al frente de su nobleza — supieron utilizar a toda Europa y sustituyeron la suntuosidad asiática de sus predecesores moscovitas por las más refinadas obras de la cultura europea.

Con Alejandro, el buen gusto desciende un poco. En su imperio penetra subrepticiamente cierta frialdad no exenta, sin embargo, de auténtica grandeza. Es el reflejo del militarismo napoleónico sobre el militarismo feudal de Rusia.

Luego vienen las estancias de Alejandro II, elegantes, confortables, con matices del gusto de la burguesía inglesa: ausencia de suntuosidad, gabinetes y salones de *gentleman* británico, de terrateniente acomodado.

Y de pronto, Alejandro III. Un estilo extraño, insípido, pseudo-ruso, con suntuosidad, principalmente, en el orden material.

Esta decadencia empieza ya con Nicolás I, su sólido bronce, sus objetos parisinos de segunda calidad, y con las obras del Segundo Imperio.

Además, el espíritu plebeyo y pseudo-ruso de Alejandro III añade a todo esto algo que nos devuelve a Asia. A duras penas hallaréis aquí algún centelleo de verdadero arte. No son más que objetos que cuestan caro, arrogantes, chillones, al asalto de un brusco efecto. Se presiente que la nobleza se ha gastado ya. Los zares acondicionan su vida en estancias estéticamente repulsivas, ideadas exclusivamente para impresionar a los súbditos con una falsa magnificencia puramente de oropel. Presentiréis que la autocracia se sostiene ya artificialmente: no se siente segura de sí misma, procura impresionar, y como no tiene con qué hacerlo, de ahí esta

tendencia a las medidas colosales, al valor del material en sí.

Pero si antes hemos visto los peldaños rápidamente descendentes que conducen de Alejandro I a Nicolás, de Nicolás a Alejandro II y de Alejandro II a Alejandro III, luego asistimos a una auténtica caída en el abismo cuando pasamos a las estancias insulsas de Nicolás II. ¡Qué no habrá en ellas! Una percala de colores abigarrados y fotografías colgadas por todas partes, lo mismísimo que la habitación de la primera camarera de una millonaria. Allí está también el rincón de Rasputín, atiborrado de iconos dorados, allí se encuentran bañeras desusadas y colosales divanes junto a "retretes" extrañamente adornados que sugieren la idea de una grosera sensibilidad animal; hay igualmente muebles de bazar como los que llenan las casas de los nuevos ricos sin estirpe ni casta, quienes compran cualquier cachivache que agrade a su gusto embrutecido.

Con cierta extravagancia se entrelazan aquí dos corrientes: el repulsivo mal gusto del degenerado gran señor ruso con el no menos repulsivo mal gusto de la pepeña-burguesa alemana.

¡Y sin embargo se trata de vástagos de casas reales! Resulta imposible alejar la idea — aunque nadie nos la sugiera adrede — de una nauseabunda caída moral y estética de la dinastía y de la sociedad que le servía de apoyo.

Nuestros artistas propusieron que dejáramos absolutamente intactas todas las habitaciones de Nicolás II para que sirvieran de modelo de mal gusto. Así lo hicimos, pues este paseo por el pasado — por el reciente pasado de la época de la caída de los Romanov — acompañado de la correspondiente conferencia, es una sorprendente ilustración de la historia cultural del zarismo.

Gatchina nos ofrece a este respecto muchas cosas aleccionadoras. Pero me temo en gran manera que el general Yudenich y los *Kulturträger* británicos que le acompañan hayan quizás asestado rudos golpes a los palacios-museos tan cuidadosamente conservados por nosotros y tan populares entre las masas.



El Kremlin, excepción hecha de algunos edificios ocupados por departamentos oficiales, se ha convertido todo, incluyendo a los templos, en un enorme museo.

Las fincas de los alrededores de Moscú están vigiladas. Cuando no representan de por sí un conjunto unificado, se extrae de ellas, y de los monasterios, todo lo que sea bastante valioso desde el punto de vista artístico o histórico, y se traslada a museos especiales que enriquecen el mundo del museo moscovita. Por su lado, las fincas que constituyen una unidad de estilo — como Arjánguelsk y Ostankino — son, incluso en estos duros tiempos, lugar de peregrinación de quienes desean recrearse con los monumentos de una época gloriosa para la nobleza que, aunque extenuando y destruyendo a generaciones enteras de esclavos, acertó por lo menos a vivir elegantemente y supo qué cosas debía comprar a Europa, continente hacia el que fluían los ríos del sudor laboral ruso a cambio de "mobiliario".

En un país que sufre una crisis revolucionaria en la que las masas, llenas de justo odio hacia zares y grandes señores, extienden dicha enemistad a sus viviendas y a sus bienes por no estar en condiciones de valorar la importancia histórica y artística de los mismos debido a la ignorancia a que continuamente estuvieron sometidos por parte de los mencionados zares y grandes señores, en este país, detener la ola de destrucción, no sólo conservar los tesoros culturales sino ponerse manos a la obra para reavivarlos, para convertir los museos momificados en bellezas vivientes y los palacios y fincas cerrados — donde, aburridos, vegetaban indiferentes a todo y ajenos a todo los vástagos de otrora a su modo gloriosas estirpes — en casas de la sociedad guardadas con amor, en casas que proporcionan horas de alegría a innumerables visitantes, todo esto, repito, fue, naturalmente, empresa difícil.

El Comisariado Popular de Educación y su Sección de guarda de monumentos antiguos y de obras de arte puede en todo momento rendir cuentas a la humanidad de sus trabajos en este sentido, y puede declarar con seguridad que no sólo el proletariado mundial — la parte mejor de la humanidad civilizada — sino también cualquier hombre honrado deberá rendir tributo de respeto a este esfuerzo colosal.

No son las destrucciones aisladas las que deben atraer nuestra atención — éstas se habrían producido en cualquier país, incluso en el más ilustrado — sino el que en un país cuyo desarrollo ha sido criminalmente detenido en el estadio de la barbarie, esta destrucción no hubiera adquirido amplias proporciones y hubiera en cambio sido sustituida, gracias a la fuerza del pueblo, a la fuerza del gobierno obrero-campesino, por una poderosa salvaguardia de los bienes del pueblo.



# LA REVOLUCION Y EL ARTE

## 1

El gobierno revolucionario proletario, el poder soviético, plantea así la cuestión de sus relaciones con el arte: ¿Puede la revolución dar algo al arte, y puede el arte dar algo a la revolución?

Como se comprenderá, el Estado no tiene intención de imponer por la fuerza sus ideas revolucionarias ni sus gustos a los artistas. Esta imposición forzada sólo produciría falsificaciones del arte revolucionario, dado que la primera cualidad del verdadero arte es la sinceridad del artista. Pero dejando a un lado las formas violentas, quedan aún otras: la de convencer, la de estimular, la de educar a los nuevos artistas. Todas estas medidas son las que deberán ser utilizadas en la tarea de dar una inspiración revolucionaria al arte.

En el arte burgués de los últimos tiempos resulta característica en extremo la total ausencia de contenido. Si había allí todavía algún arte, era, por decirlo así, el epígono de lo antiguo. Un formalismo puro reinaba por doquier: en la música, en la pintura, en la escultura, en la literatura. Esto perjudicaba, naturalmente, al estilo. En realidad, esta última época burguesa no ha podido promover ninguna clase de estilo, ni el estilo de vida, ni el estilo arquitectónico. Presentaba tan sólo un estrambótico y absurdo eclecticismo. Las búsquedas formales degeneraban en extravagancias y efectismos, o en una pedantería peculiar bastante elemental adornada con diversos razonamientos complicados, pues la auténtica perfección

de las formas no se determina, naturalmente, con una búsqueda puramente formal, sino hallando unas formas que sean las más generales para todo el pueblo, que correspondan a los sentimientos e ideas características de toda la masa en una época dada.

En estos últimos tiempos no han existido en la sociedad burguesa tales sentimientos, ideas y acontecimientos, dignos de ser expresados artísticamente. La revolución trae consigo ideas de notable amplitud y profundidad. Enciende a su alrededor sentimientos tensos, heroicos y complejos.

Los viejos artistas se enfrentan a este nuevo contenido revolucionario con la más absoluta incomprensión. Les parece incluso que se trata de algún bárbaro torrente de primitivas pasiones y de estrechas ideas. Pero si les parece esto es debido únicamente a su propia ceguera. A muchos de ellos, precisamente a los que tienen más talento, esto se les puede explicar, se les puede desencantar, por decirlo así, se les puede abrir los ojos. Pero en particular hay que contar con la juventud, que es muchísimo más perceptiva y que puede educarse ya en medio de las olas del ígneo torrente de la revolución.

Así pues, yo espero mucho de la influencia de la revolución sobre el arte, espero sencillamente la salvación del arte, la salvación del peor género de decadencia, del puro formalismo; la revolución debe devolver al arte su destino auténtico: *la poderosa y contagiosa expresión de las grandes ideas y de las grandes vivencias.*

Al propio tiempo, el Estado tiene también otra continua tarea en su actividad cultural: difundir el género revolucionario de ideas, de sentimientos y de acciones por todo el país. ¿Podrá serle el arte de utilidad a este respecto? La respuesta viene por sí sola: si la revolución puede dar al arte un alma, el arte puede dar a la revolución su boca.

¿Quién no conoce la fuerza de la propaganda? ¿Qué es la propaganda, en qué se diferencia de la clara pero



algo fría publicidad, de la exposición objetiva y metódica de hechos y de construcciones lógicas?

La propaganda se distingue de la publicidad en que ante todo inquieta los sentimientos de quienes la oyen o la leen, e influye directamente sobre su voluntad. Por decirlo así, caldea el contenido del mensaje revolucionario y le obliga a resplandecer con todos los colores.

¿Puede existir alguna duda de que cuanto más artístico sea este mensaje tanta mayor fuerza tendrá su acción? ¿Acaso no sabemos que el orador artista, el artista publicista encuentra con mucha mayor rapidez el camino del corazón que el hombre falto de fuerza artística?

Conocemos esto perfectamente, y el gran propagandista colectivo, el predicador colectivo que es el Partido Comunista debe proveerse de todos los medios del arte, que de esta forma se convertirá en poderoso sostén de la propaganda. No sólo las pancartas, sino también, en una forma menos fugaz pero poseyendo más profundas ideas, los cuadros y las esculturas pueden resultar, por así decirlo, el medio patente para la asimilación de la verdad comunista.

El teatro ha sido llamado con tanta frecuencia gran tribuna, gran cátedra para la divulgación, que no vale la pena detenernos aquí en esta cuestión.

La música siempre ha jugado un importantísimo papel en los movimientos de masas: los himnos y las marchas son pertenencia indispensable de éstos. Sólo hay que desarrollar la fuerza mágica de la música y dar a sus orientaciones el más alto grado de determinación. De momento no estamos en condiciones de utilizar ampliamente la arquitectura a fines de propaganda, pero en un futuro próximo contrapondremos nuestras grandes Casas del Pueblo a los palacios, a los cuarteles y a los templos de todas las creencias.

Las formas del arte que han surgido en época reciente, como por ejemplo el cinematógrafo, y en parte la rítmica, pueden ser utilizadas con enormes resultados. Sería

ridículo extenderse sobre la fuerza publicitaria y propagandística del cine: salta a la vista de todo el mundo. ¡Pensemos en el carácter que adquirirán nuestros festejos cuando a través de la E.G.M.,[1] creemos masas que se muevan rítmicamente, miles y decenas de miles de personas que ya no constituirán una muchedumbre sino un ordenado ejército de paz dominado realmente por una sola idea!

Sobre el fondo de las masas preparadas por la E.G.M. destacarán otros grupos menores, los de los alumnos de nuestras escuelas de rítmica, que repondrán a la danza en su verdadero lugar. La fiesta popular adornará con todas las artes del marco que la circunda, y este marco sonará con música y coros, expresará sus sentimientos e ideas con espectáculos en tablados, con canciones y declamación de poesías en distintos lugares, y con una multitud alborozada que lo juntará luego todo en una acción general.

Esto es lo que soñaba, lo que intentaba la Revolución Francesa, esto es lo que trataban de hacer los mejores hombres de la más culta de las democracias, la de Atenas, y a esto es a lo que nos vamos acercando.

Sí, en el desfile de los obreros moscovitas ante nuestros amigos de la III Internacional, en la fiesta del E.G.M. que tuvo lugar acto seguido, en la gran representación dramática bajo las columnas de la Bolsa en Petrogrado, se presentía ya la proximidad del momento en que el arte, sin rebajarse ni poco ni mucho sino al contrario, ganando con ello, se convertirá en la expresión de las ideas de todo un pueblo y de los sentimientos revolucionarios y comunistas.

1. Enseñanza General Militar, organización que se ocupaba de la instrucción militar de todos los ciudadanos en edad de recluta y antes de dicha edad. *(Nota de la edición rusa.)*



## 2

La revolución, como fenómeno de enorme y polifacética importancia, está en múltiples relaciones con el arte.

Sin embargo, en los primeros años de la revolución, la influencia de ésta sobre el arte era poco perceptible. Cierto que se había escrito el *Doce* de Blok y el *Misteria-buff* de Maiakovski, que se habían producido muy buenos carteles y una determinada cantidad de monumentos nada despreciables, pero todo esto distaba de corresponder a lo que era la revolución. Quizás ello pueda explicarse en gran medida diciendo que la revolución, con su enorme contenido ideológico y emocional, exige una expresión realista, una forma transparente, saturada de ideas y de sentimientos. Sin embargo, los artistas realistas (o mejor, los artistas que estaban más o menos cerca del realismo) salían al encuentro de la revolución con mucha menos buena disposición que los artistas de las tendencias nuevas. Estos últimos, cuyos enfoques abstractos eran más adecuados a la industria y a la ornamentación artística, se encontraron impotentes para expresar el nuevo contenido ideológico de la revolución. Así pues, no podemos jactarnos de que la revolución (lo repito, en los primeros años) se hubiera confeccionado un ropaje artístico suficientemente expresivo.

Por otro lado, la revolución no sólo podía influir sobre el arte sino que *necesitaba* del arte. El arte es una potente arma de propaganda, y la revolución procuró, con fines propagandísticos, que el arte se le adaptara. Sin embargo, fueron sumamente raros los casos en que la fuerza propagandística se alió a una auténtica profundidad artística. No hay duda que el teatro propagandístico, en parte la música, y sobre todo los carteles tuvieron, en los primeros años de la revolución, un considerable éxito en el sentido de su difusión masiva. Pero hay muy poco en

este campo que se pueda considerar completamente satisfactorio desde el punto de vista artístico.

Mas no por ello, en principio, la tesis dejaba de ser cierta: *la revolución debía dar muchísimo a los artistas,* debía darles un contenido, y *la revolución necesitaba del arte.* La unión entre la revolución y los artistas tiene que llegar tarde o temprano.

Si nos fijamos ahora en el momento actual, observaremos la gran diferencia existente entre el año 1922 y los años 1918 y 1919. Ante todo, ha aparecido de nuevo el mercado privado. El gobierno, obligado a una economía planificada y ahorrativa, hace dos años que casi ha interrumpido en absoluto toda compra o encargo. Desde este punto de vista, parece que con la N.E.P.[2] la rueda haya girado para atrás. Efectivamente, a la par de una casi total desaparición del teatro de propaganda, vemos surgir un teatro corruptor, la diversión picaresca que constituye uno de los venenos del mundo burgués. Aunque en menor medida, en otros campos del arte se advierte igualmente una vuelta al triste pasado. Sin embargo, hay que prestar también atención a otra cara del asunto. La mejora del nivel de vida experimentada en estos últimos tiempos ha permitido precisamente la manifestación de una fuerte influencia de la revolución sobre el alma del artista.

La revolución ha promovido, como ahora se advierte ya claramente, a toda una falange de artistas que en parte se consideraban a sí mismos apolíticos más que no por ello han dejado de "cantar y hablar" la revolución con espíritu revolucionario. Como es natural, el ambiente ideológico-emocional de la revolución se ha reflejado ante todo en la más intelectual de las artes, en la literatura. Sin embargo, es indudable que este ambiente tiende también a dominar a las demás artes. Resulta característico el que precisamente ahora se creen periódicos y colecciones de artículos, se organicen sociedades de pintores y de escultores, empiece a trabajar el pensamiento arquitectónico, todo en una dirección que antes sólo tenía demanda pero de la que no había oferta.

2. Nueva Política Económica, período de vuelta a cierto capitalismo controlado. La N.E.P. fue establecida por Lenin ante la inminente catástrofe económica y eliminada posteriormente una vez sentadas las bases del desarrollo socialista. *(N. del T.)*



De la misma forma, la segunda tesis — la de que la revolución necesita del arte — no hará esperar su aparición por mucho tiempo. Ya ahora oímos hablar de la suscripción nacional para construir un grandioso monumento a los caídos en las luchas revolucionarias del campo de Marte, y oímos también hablar del deseo de levantar en Moscú un gran Palacio del Trabajo. La república, todavía pobre y desnuda, va rehaciendo a pesar de todo su economía, y no hay duda que pronto una de las manifestaciones de su restablecimiento será la creciente y nueva belleza de su configuración.

Y finalmente, esto último: el nivel de vida, la situación económica de los artistas.

Sí, quién lo duda, con la aparición de la N.E.P. el artista vuelve a caer en el mercado privado. ¿Pero por mucho tiempo? Si no nos fallan los cálculos — y estoy seguro de que no nos fallan — el Estado, con su industria pesada, con sus enormes trusts en todas las ramas de la producción, con el apoyo de los impuestos, con su control sobre las emisiones de valores, y sobre todo, con su enorme contenido ideológico, ¿no resultará a fin de cuentas muchísimo más fuerte que los capitalistas privados, sean éstos grandes o pequeños, y acaso no atraerá hacia sí en calidad de mecenas grandioso (y al propio tiempo, mecenas realmente cultural, realmente noble) a todo lo que de vivo tenga el arte?

En este corto artículo sólo he podido describir fugazmente la peculiar línea zigzagueante de las relaciones entre el arte y la revolución, línea que hemos observado hasta el presente y que no se ha roto, antes bien, prosigue adelante.

Por lo que respecta al gobierno, procurará como hasta ahora, en la medida de sus fuerzas, salvaguardar lo que de mejor había en el arte antiguo, pues su asimilación es necesaria para los subsiguientes pasos del arte renovado. Al propio tiempo procurará activamente apoyar toda innovación que sea útil al desarrollo de las masas populares. El gobierno nunca pondrá obstáculos al desarrollo de lo nuevo, por dudoso que sea, para así no cometer errores a este respecto y no aplastar nada que siendo digno de vivir resulte todavía inmaduro y poco consolidado.



# EL GOBIERNO SOVIÉTICO Y EL ARTE

## *El arte como industria*

El artista dista de reducirse a una industria, y hay que declarar, decidida y francamente, que el slogan "El arte es una producción de objetos", promocionado principalmente por los artistas "de izquierda", atestigua cierta pobreza en el arte contemporáneo. En efecto, en una época como la nuestra el arte debería ser ante todo ideología, debería expresar el alma inquieta del artista, que es sangre de la sangre del pueblo y de sus capas más progresistas. Debería ser el medio para organizar la vida emocional de las masas populares en su actual movimiento huracanado.

Pero los artistas "de derechas" están, en la aplastante mayoría de los casos, apartados de la revolución por sus ideas políticas, en tanto que los "izquierdistas" — que a este respecto se hallan más cerca de la revolución — se encuentran prisioneros de una tendencia internamente decadente, aunque exteriormente ruidosa y turbulenta, hacia el puro formalismo, que tan devastadoramente ha influido sobre el arte de Occidente en las últimas décadas. Hasta fechas muy recientes sentían una continua inclinación por el absoluto vacío de contenido y por lo que se ha dado en llamar "estilo abstracto". Como es natural, los artistas sin ideología o sin temática no podían dar ningún arte ideológico, ninguna magnífica ilustración pictórica o escultórica de los grandes acontecimientos históricos de que habían sido testigos.

Por esto resulta comprensible que, al procurar no apartarse del proletariado y al intentar en lo posible ca-

minar al mismo paso, los artistas "de izquierda" hagan especial hincapié en las tareas industriales del arte. En la industria — textil, manufactura de la madera, cerámica y en parte las artes gráficas — un arte formal, sin tema, puede crear objetos elegantes y alegres. Y esto también tiene su importancia: una de las tareas importantes de nuestra cultura es la de crear alrededor del hombre un ambiente material elegante y alegre.

Si examinamos de la forma más amplia las tareas industriales del arte, se perfilarán ante nosotros unos horizontes ilimitados: la construcción de nuevas ciudades, el trazado de canales, la distribución de parques y jardines, la erección de palacios populares con toda su significativa grandeza interna, la decoración de clubs, la disposición interior de las viviendas, la reforma de los objetos de uso y de los vestidos humanos llevándolos a su nivel más elevado de elegancia y gracia, etc. A fin de cuentas, es una reestructuración de todo el ambiente natural que nos rodea. Este ambiente es creado ante todo por la economía, es decir, por la agricultura y la industria de fábrica-taller, que a este respecto, sin embargo, produce sólo semifabricados. En efecto, todas las cosas, incluso la comida, además de perseguir su fin primordial — satisfacer las necesidades directas del hombre — deben alcanzar también otro objetivo: dar al hombre alegría y satisfacción.

Naturalmente, en la actualidad somos terriblemente pobres y aún no es el momento — ni lo será en mucho tiempo — de hablar de trabajos serios en esta dirección, de hablar de la real reestructuración del sistema de vida de los obreros y campesinos rusos. Pero esto no quiere decir que podamos mirar con indiferencia las tareas industriales del arte. Al contrario, tenemos que ocuparnos de ellas ahora mismo y a fondo. En primer lugar, no hay motivo, por ejemplo, para que al producir tejidos los decoremos con mal gusto; un tinte artístico cuesta lo mismo que otro falto de gusto, y en cambio la diferencia



en el resultado es gigantesca. Lo mismo puede decirse de la producción de vajilla, etc. En los últimos tiempos del zarismo, este asunto andaba tan mal que daba asco. Utilizaban moldes idiotas, de la peor calidad que produjeran los alemanes; los maestros artistas, en su mayoría, se hallaban por debajo de toda posible crítica. Nosotros podríamos ya desde ahora desarrollar en nuestras escuelas la preparación de unos ingenieros-artistas especiales, y quizás en un futuro relativamente cercano elevar la producción a un notable nivel artístico. Los artistas profesionales pueden dar a la industria mucho de nuevo y llamativo, como han demostrado los artistas "de izquierda", por ejemplo, con su trabajo en la fábrica de porcelana, donde facilitaron muchos interesantes procedimientos para decorar de la forma más bella los productos de porcelana.

Somos todavía un país que exporta principalmente materias primas; tal exportación es extremadamente desventajosa. Con un nivel industrial tan bajo, exportamos muy pocos productos completamente elaborados. Hasta ahora, los artículos artísticos manufacturados eran exportados por los artesanos. Resultaría sencillamente provechoso, desde el punto de vista económico, conservar y elevar la producción artesana, crear a la par unos talleres originales para la producción de semejantes objetos en madera, tejido o metal, crear talleres de encajes, de tapices, etc., introducir la experiencia de la producción artística artesana en la gran industria.

El Comisariado Popular de Educación siempre ha considerado con gran solicitud esta tarea. No sólo hemos procurado conservar todo lo que el régimen burgués nos ha legado en este campo, sino poner también en marcha algunos nuevos talleres; en el ex-Instituto Strogánov de Moscú hemos creado toda una serie de nuevas facultades consagradas enteramente a las diferentes ramas de la industria artística.

Al principio, la nueva política económica fue perju-

dicial también para este asunto. El *Glavprofobr*[1] es de todos modos muy pobre; debido a su pobreza, pesó ante todo sobre las escuelas artísticas. Éstas quedaron totalmente arruinadas. El departamento de educación artística hizo cuanto estuvo en su mano para salvar las escuelas y talleres de producción, pero consiguió muy pocos resultados. Ahora, todo lo que ha crecido a costa de tantos sacrificios y soportando tantas amarguras, todo lo que se ha desarrollado podemos decir que contra viento y marea en el período militar de la revolución, amenaza con echarse a perder. Y sin embargo, este asunto está en íntima relación con las tareas de la Unión Central de Agrupaciones Profesionales, con las del Alto Consejo de Economía Popular, y con las del Comisariado de Comercio Exterior; creo que sería muy importante reunir a los representantes de estos organismos con algunos prominentes artistas y expertos en este aspecto del asunto, para que discutieran las medidas conducentes a la elevación de la industria artística en Rusia y de la educación artístico-industrial.[2]

## *El arte como ideología*

Ya he dicho que la revolución espera, principalmente, el desarrollo del arte como ideología. Entiendo por tal arte las obras artísticas que expresan ideas y sentimientos no procedentes directamente de su autor sino dimanantes, por su mediación, de las capas populares a las que el autor sirve de portavoz.

1. Organismo Central de Educación Profesional. *(Nota de la edición rusa.)*

2. En parte, e incluso en medida bastante considerable, esta tarea ha sido llevada adelante. El asunto fue encargado a la Academia de Ciencias Artísticas. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)



Si nos preguntamos por qué no hay aquí casi ningún arte ideológico proletario (con las excepciones que indicaré más abajo) la respuesta será clara y sencilla. Cuando la burguesía emprendió su revolución andaba mucho mejor provista, en el sentido de cultura y de nivel de vida, que el proletariado al comienzo de su construcción revolucionaria. La burguesía pudo promover a sus artistas sin gran trabajo. Es más, la *inteliguentzia,* en cuyas manos se hallaban de hecho todas las artes, era en su masa fundamental fruto de la burguesía (ya Watteau, Molière y Racine eran burgueses). Nada semejante, naturalmente, vemos en el proletariado. El proletariado se levanta de una posición increíblemente dura como clase con grandes posibilidades y débil cultura, y además como clase (¡ay!, nuestra revolución lo demuestra plenamente) que provoca algo semejante al odio de la mayor parte de la *inteliguentzia,* corrompida por la burguesía. En tales condiciones, la *inteliguentzia* sólo pudo promover, de sus filas, una cantidad muy insignificante de artistas capaces de entonar con sinceridad los cantos del proletariado combatiente y vencedor. De las filas proletarias, por su parte, sólo se ha podido extraer hasta ahora una pequeña cantidad de personas con alta cultura.

Ya he dicho que hay aquí algunas excepciones. Las encuentro en la literatura. La literatura como arte exige también una seria preparación, pero incluso sin esta preparación, incluso directamente, en forma de materia prima, si el escritor tiene algo que decir, si siente agudamente la realidad, si tiene talento, de su pluma pueden manar cosas interesantes e importantes. Esto es inconcebible en el campo de la música, de la escultura, de la pintura, de la arquitectura, etc. Quizá también la altura artística alcanzada por nuestra literatura pueda ser sometida a duda, pero en todo caso es poco probable que ni el más riguroso crítico osara dejar fuera de consideración a todas sus obras. Actualmente empiezan a despertar una muy seria atención incluso en Europa.

¿Qué pueden contraponer a esto las artes plásticas? ¿O la música?

El camarada Tatlin creó un paradójico chisme que todavía puede contemplarse en una de las salas de los sindicatos. Quizá cometa yo un error subjetivo en la estimación de esta obra, pero debo decir que aunque Guy de Maupassant escribió que estaba dispuesto a salir de París para no ver el monstruo de hierro — la Torre Eiffel —, a mi juicio dicha torre es una auténtica belleza comparada con la retorcida construcción del camarada Tatlin. Creo que yo no sería el único de experimentar una sincera amargura si Moscú o Petrogrado se embellecieran con tal producto de la creación de uno de los más destacados artistas de la orientación "izquierdista".

Como ya he dicho antes, los artistas "de izquierda", en tanto permanezcan fieles a sí mismos, pueden, de hecho, ofrecer muy poco al arte ideológico revolucionario, como no puede un mudo pronunciar discursos revolucionarios. Rechazan por principio todo contenido ideológico o de imagen en los cuadros, en las estatuas, etc. Además, tan adelante han llegado en la deformación de los materiales tomados de la naturaleza, que los proletarios y los campesinos — quienes a la par de los grandes artistas de todos los tiempos exigen ante todo claridad al arte — se limitan a encogerse de hombros ante este producto trasnochado de la cultura europea occidental.

Nadie puede engendrar artificialmente a un genio, ni tan sólo a un talento de consideración. Lo único que aquí puede hacer el Estado es prestar toda clase de apoyo al genio o al talento en el caso de que aparezca. Y nuestro Estado, como es natural, prestaría este apoyo. Si alguien se presentara con un cuadro que por su contenido tuviera aunque sólo fuera la quinta parte de la importancia de la "Aparición de Cristo al pueblo" de Ivánov, o de "La señora Morozova" de Surikov — si bien con un tema nuevo que correspondiera a nuestra época — imagino cuál sería el entusiasmo general y con qué alegría respondería el partido y el poder soviético ante tamaño acontecimiento.[3]



¿Pero qué hemos tenido hasta ahora, por ejemplo, en escultura? En sus primeros pasos en el poder, Vladimiro Ilich me propuso adornar Moscú y Petrogrado con bustos de grandes pensadores. En Petrogrado no salió del todo mal. Allí, según creo, muchos de estos bustos se conservan actualmente. Fueron hechos en yeso, pero algunos de ellos merecían sin duda ser trasladados a la piedra o fundidos en bronce. En Moscú, sin embargo, el intento acabó en un fracaso total, y no sé si hubo un solo monumento que fuera satisfactorio. En cambio, monumentos insatisfactorios — como el de Marx y Engels metidos en una especie de baño, o el de Bakunin (tan formalmente "revolucionario" como pudieran serlo los anarquistas "de izquierda", quienes con todo quisieron dinamitar el monumento) — había cuantos quisierais. Cierto que el obelisco construido por el camarada Andréiev (en la plaza del Soviet de Moscú) resultó sencillo y bastante agradable, pero en todo caso no era ésta golondrina que trajera consigo una auténtica primavera.[4]

¿Y en música? Literalmente nada, por mucho que busquemos. Ni una sola obra musical que de alguna manera reflejara toda la enorme masa de acontecimientos revolucionarios. Involutariamente, al ver esto, al oír el murmullo de protesta de los señores artistas contra esta época desagradable, desde el fondo de su alma uno no puede menos que exclamar: "¡Vaya cadáveres!"

Sin embargo, aparte las obras artísticas en el sentido más pleno y profundo de esta palabra, el arte ideológico

3. Compárese con la concesión del título de artista popular a Kasatkin, etc. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

4. Obelisco a la Constitución Soviética, de N. Andréiev y D. Osípov, en la plaza del Soviet. Fue retirado al proclamarse la nueva Constitución de 1936 porque en el monumento se habían inscrito algunos artículos de la constitución anterior. En 1963, el soviet de Moscú tomó la resolución de reinstalar el obelisco en el mismo lugar. *(Nota de la edición rusa.)*

tiene aún otro campo importante, también social y artístico: el campo de la propaganda artística. Dentro de él encontramos al cartel, a la canción revolucionaria o a las poesías de actualidad, a la obrita teatral propagandística de actualidad, etc. En este sentido se hizo aquí alguna que otra cosa. Carteles se editaron muchísimos. En su mayoría eran malos, pero los había también buenos e incluso algunos muy buenos. Recorrieron el país los elencos artísticos, no siempre malos ni mucho menos. Hubo obras de teatro revolucionarias, algunas de las cuales eran bastante llamativas. Por desgracia, mucho me temo que esta tarea tan importante, cual es la de enviar a las masas un arte viajero — aunque siempre necesariamente auténtico (de otro modo no tendría efecto alguno) — va a ser suprimida.[5] El Comité Central Político-instructivo, y su sección artística, disponen de medios insignificantes para llevar adelante estos cometidos.

¿Acaso puede dudarse un instante del gigantesco poder propagandístico de una publicidad artística correctamente planteada? ¿Será posible dudar por un instante de que precisamente ahora, cuando hemos solicitado los servicios del espíritu burgués, la propaganda y la publicidad nos son todavía más necesarias que antes?[6]

### *Las tareas artísticas del Poder Soviético*

El cometido de ilustrar a las masas es sin discusión una de las tareas capitales del poder obrero-campesino.

5. Los temores de A. V. Lunacharski eran debidos a que, al pasar los espectáculos y otras manifestaciones artísticas a un estado de independencia económica, sus presupuestos se vieron temporalmente reducidos. *(Nota de la edición rusa.)*

6. Debido a la introducción de la nueva política económica, volvió a surgir algo prohibido en los años de la guerra civil: la empresa privada en la industria y el comercio, e igualmente en la organización de espectáculos, en las editoriales, y en el comercio de cuadros. La "nueva burguesía" (los *nepman*) intentó imprimir en la vida artística el sello de sus tendencias y gustos. *(Nota de la edición rusa.)*



En el concepto de ilustración entra también el de ilustración artística.

Para el obrero, para el campesino y para sus ideólogos, el arte no es un fin en sí mismo. Cuando la vida es poderosa, no convierte al arte en un ídolo sino en una arma para sí, para su crecimiento y desarrollo.

Desde este punto de vista, reviste especial importancia el contenido del arte. Esto no quiere decir que la forma deba pasar a segundo plano, pues lo que constituye la cautivadora fuerza del arte es precisamente que al dar una forma artística a cualquier contenido de la vida, eleva la facultad de éste para penetrar en el corazón humano con una fuerza inaudita.

Para todas las facetas de la vida de nuestro país, el contenido central es la lucha por el socialismo.

Este contenido es infinitamente variado. Abarca todo el mundo, obliga al hombre a mirar con otros ojos el cosmos, la Tierra, la historia de la humanidad, su propia persona, cada instante de la vida, cada objeto que nos rodea.

Este contenido puede transvasarse a todas las múltiples formas de la creación humana, y en particular a todas las formas de la producción artística.

La ilustración político-social socialista de las masas, que ocupa el centro del concepto de ilustración en general y que casi le cubre por entero, no puede, como es natural, ignorar un arma tan gigantesca cual es el arte.

Recordemos esto y enfoquemos el mismo problema desde un ángulo algo distinto. La ilustración artística tiene dos facetas relacionadas entre sí aunque no por eso menos distintas una de otra. Una de las tareas es la de facilitar ampliamente a las masas el conocimiento del arte; la otra, intentar que salgan de ellas las mejores unidades y colectividades para convertirse en portavoces artísticos del alma popular.

Por lo que respecta a manifestaciones activas de las mismas clases trabajadoras, podemos confiar en ellas sin

temor. Todo cuanto surge del corazón del obrero o del campesino estará iluminado con mayor o menor viveza por el sol del trabajo en su fase actual, el socialismo. Pero en tanto hablemos de la influencia de las obras de todo el arte existente sobre las masas, tropezaremos con el hecho de que en nuestro país hay un arte sumamente diverso, de diferente valor, que se halla a diferente distancia de nuestro ideal por su contenido (o por su falta de contenido).

Es falsa la creencia de que sea inútil o incluso perjudicial extender a las masas el conocimiento del arte no socialista. En esta voluntaria barbarie (por extraño que parezca dada la experiencia ya acumulada por el proletariado) cae todavía alguien incluso ahora: señalemos que sólo muy raramente les ocurre a los propios proletarios y campesinos. En la mayoría de los casos se inclinan a ello las ramas desgajadas de la *inteliguentzia* burguesa que se han adherido al proletariado. El error de esta idea es tanto más fácil de comprender si se tiene en cuenta que el número de obras del arte socialista es de momento insignificante, que su altura artística es poco satisfactoria, y que la ilustración artística de las masas sería sumamente frágil si redujéramos todo el arte a este mínimo.

La ilustración artística de las masas debe plantearse sobre un plano incomparablemente más amplio.

Ya hemos dicho que la parte formal del arte presenta un enorme interés. Sólo la perfección de las formas, es decir, la capacidad de éstas para pulsar la sensibilidad del hombre, para procurarle un placer, para despertar en él amor por la belleza, sensibilidad por la belleza, sólo la expresividad, la economía de medios a la que damos el nombre de bello, de elegante, etc., hace que un fenómeno determinado caiga en el campo del arte.

Por ello, si reflexionamos sobre la cuestión de la importancia de las formas, así como sobre la relación entre estas formas y el contenido, comprenderemos al instante



que ninguna obra de arte verdadera, enérgica, fuerte, puede ser ignorada por nosotros.

Los genios individuales y colectivos de diferentes épocas y pueblos han llegado por distintos caminos — determinados por todo el régimen social — al problema de la expresión artística de su ideología. Y toda la serie de procedimientos y formas a este respecto descubiertas — desde la primitivísima talla del salvaje, desde la más antigua melodía humana, pasando por los momentos estelares del arte en la Hélade, en la época del Renacimiento, etc. — representan una lección de arte colosal.

¿Quién osará aceptar la responsabilidad de declarar que el proletario o el campesino no necesitan ser cultos en el sentido del profundo conocimiento de todo el pasado del arte? En verdad, el conocimiento de las formas artísticas es importante sobre todo para el crecimiento de la actividad artística de las propias masas.

El arte es la gigantesca canción de la humanidad sobre sí misma y sobre su circunstancia. Es por entero una lírica y fantástica autobiografía de nuestra especie. ¡Qué ridículos, qué pigmeos parecen los que al hojear este libro gigantesco — cuyos caracteres son los templos, los mitos, los poemas, las sinfonías — piensan que todo ello sólo resulta interesante por su belleza externa, y que el contenido, en esencia, no tiene una relación directa con el arte como tal!

Lo repito, para las poderosas y vitales clases que determinan actualmente la cultura de nuestro país, esta caduca y formal concepción del arte — que se presenta a menudo incluso en "patriarcas" jóvenes por su edad — estas tendencias "abstractas" del arte actual, constituyen algo absurdo y falto de sentido.

El arte refleja, a través de la personalidad de un hombre, la vida social de la humanidad. Esta vida social — en todos los tiempos, en cualquier pueblo — lleva el sello de la clase dominante o el reflejo de la lucha de clases por el poder. Entre estas clases las hay que están íntima-

mente emparentadas con la gente del trabajo que lucha por su libertad y por su felicidad; pero hay también otras cuyos objetivos y vivencias poca relación tienen con las del mundo actual; finalmente, no faltan aquéllas que, por su misma esencia, no pueden dejar de ser profundamente hostiles al ideal del trabajador.

A consecuencia de esto, ¿no deberemos, pues, llegar a la conclusión de que hay que poner el arte del pasado en conocimiento del proletariado y del campesinado sólo en la medida de la proximidad del contenido de las obras pasadas con el contenido que reina en el alma del proletario? Creo que hay que protestar por todos los medios contra tal trato "pedagógico" de las masas populares. Estoy absolutamente convencido — y esto me lo ha enseñado la experiencia — de que los mandos salidos de las masas nunca manifiestan semejante actitud altiva y tutelar. Todo eso es una supervivencia de la orientación cultural de la *inteliguentzia* aunque tomada al revés: la orientación cultural de los grupos reaccionarios que dominaban hasta hace poco procuraban endosar a campesinos y proletarios lo que consideraba "educativo" para ellos; la orientación de los grupos radicales de la *inteliguentzia* se pasa de la raya ahora en sentido contrario y establece sobre estas mismas masas una nueva férula.

Pero no, el arte del pasado debe pertenecer por entero a obreros y campesinos. Naturalmente, sería ridículo que a este respecto manifestáramos una obtusa indiscriminación. Como es lógico, también nosotros — al par que nuestro gran auditorio popular — concederemos muchísima más atención al objeto de nuestra preferencia. Pero no habrá obra auténticamente artística, es decir, obra que refleje realmente, y en la forma correspondiente, profundas vivencias humanas, que pueda ser arrojada de la memoria y considerada como algo prohibido para el heredero de la antigua cultura que es el hombre del trabajo.

Y cuando pasamos a las obras de arte que expresan



la tendencia del hombre hacia la felicidad, hacia la verdad socialista, hacia la valerosa admisión del mundo, hacia la lucha contra las fuerzas oscuras, etc., etc., entonces nos parece estar viendo las verdaderas hogueras que iluminan el camino de las masas trabajadoras. Como es natural, las masas socialistas encenderán sus propios faros, encenderán su propio sol; pero con todo, la herencia del pasado representa — especialmente ahora — un tesoro tan gigantesco que uno no puede dejar de indignarse cuando observa que cualquier demagogo, consciente o inconsciente, sin reflexionar a fondo el asunto, quiere ocultar esta gran herencia a las miradas del obrero y del campesino, y convencerles de la necesidad de volver la vista, únicamente, hacia la mísera antorcha que se ha encendido recientemente en el campo del arte.

Partiendo de estos principios, el Comisariado Popular de Educación dedica muchos cuidados y trabajos a la conservación intacta de objetos y tradiciones en los que late el pasado y a través de los cuales el arte de las grandes épocas artísticas puede influir en la gran época a la que estamos entrando.

Hemos trabajado en una cuidadosa y *viva* salvaguarda de los bienes populares en el campo de la custodia de museos, palacios, parques, monumentos antiguos, etc., en el de la conservación de los mejores repertorios teatrales y de las mejores tradiciones escénicas, y en el de la protección de bibliotecas, de instrumentos musicales, de colectividades musicales, etc. Hay que resaltar que se trata de una custodia *viva,* porque la tarea no se reduce sencillamente a conservar sino también a dar a toda esta herencia artística unas formas accesibles a las masas populares. Y aunque el amargo género de vida que nos ha impuesto la guerra civil, desplegada contra nosotros por las fuerzas de la reacción interna e internacional, casi no permite que las masas respiren a pleno pulmón, podemos declarar con orgullo que el arte ha sido acercado efectivamente al pueblo en colosales proporciones.

Por otra parte, creando y sosteniendo a la *Proletkult*[7] y a una serie de escuelas en el campo artístico (artes plásticas, musicales, declamatorias, literarias, etc.) hemos hecho una vez más un trabajo amplio, inesperadamente amplio si tenemos en cuenta las duras circunstancias.

Y seguiremos también ahora por estos caminos. Haremos una autobiografía artística de la humanidad en la cual la mayor cantidad de modelos posibles sea accesible a todo hombre del trabajo y coadyuvaremos a que este hombre del trabajo escriba en la mencionada autobiografía su propia hermosa y áurea página. Tal es el objetivo del Comisariado Popular de Educación en el campo de la ilustración artística.

## *Cuestiones de política artística*

El problema de la educación artística es agudo en todo el mundo. Uno de los más notables pedagogos artísticos contemporáneos dice de modo terminante que en Alemania no hay método alguno de auténtica educación artística, ni pedagogía artística de ninguna clase. Resulta característico que (en un libro que fue publicado hace ya algunos años) ponga el dedo en la misma llaga que aquí nos duele. Dice:

"El arte izquierdista, separado de la tradición, no posee principios determinados de carácter práctico. Ignorando la experiencia del pasado, resulta imposible fundar en un próximo futuro cualesquiera que sea principios racionales en la tarea de la pedagogía artística."

"Los viejos principios — dice el pedagogo —, han sido aventados hasta el punto que en lugar de tradiciones se ha conservado una mala rutina que no permite ni copiar a los viejos maestros."

7. Cultura Popular, organización cultural e instructiva del Comisariado Popular de Educación. *(N. del T.)*



Para demostrar tal cosa se podría presentar una extraordinaria cantidad de ejemplos característicos. Sólo citaré dos de ellos para demostrar cómo en Europa la decadencia es tan fuerte que el arte ya no da allí auténticos maestros.

Cuando se presentó la necesidad de restaurar una parte derrumbada de la catedral de Reims, no se encontró un solo arquitecto que estuviera a la altura de tal cometido, y hubo que renunciar a la restauración.

El otro ejemplo es un testimonio de los años 60 del pasado siglo: ya entonces Fromentin se lamentaba en su libro de que en Francia no hubiera un solo pintor capaz de ofrecer una buena copia de Hooch.

Yo mismo fui testigo cuando, en París, el artista Anquetin invitó a todos los profesores de la academia parisina para que juntamente con él demostraran en público, en un auditorio, su capacidad para dibujar de memoria un "act" (un desnudo). Ninguno de los profesores aceptó el reto, todos alegaron que aquella demostración estaba por debajo de su dignidad. Y tenía razón Anquetin cuando decía que, sencillamente, ninguno de ellos habría podido hacerlo.

No en vano puede encontrarse hoy día en las revistas de arte de la Europa Occidental la expresión: "añoramos a los antiguos maestros".

Como es natural, en estas circunstancias no puede haber otra educación artística que la del discípulo "a los pies del maestro". Y lo mismo sucede en arquitectura, escultura, etc. El "maestro" y la pequeña familia de obreros que viven a sus expensas y que constituyen su escuela, como en su tiempo los distintos Marco d'Oggione con Leonardo, he aquí a lo que ha llegado la escuela artística aunque con la diferencia de que no hay ningún artista que iguale a ningún pintor mediocre del Renacimiento.

Todo esto es muy característico como testimonio del callejón sin salida a que ha llegado en Europa la educación artística. Rusia ha pasado por lo mismo. Y cuando

los artistas especializados, comunistas y simpatizantes con el comunismo, se encontraron ante la tarea de reformar la educación en los organismos artísticos, tropezaron con la falta total de cualesquiera que fuesen métodos científicos, de toda base científica en la didáctica. En las escuelas se prepara a un artífice más o menos divorciado de la vida, pero se presta poquísima atención al artista que debe ser el transmisor de la influencia artística en la industria y en la artesanía.

En las instituciones musicales el asunto se presenta algo mejor. Como es sabido, la enseñanza de la música se lleva a cabo sobre fundamentos más exactos. Con todo, deberá pensarse en algunas reformas en el campo de la educación musical. Las últimas reformas practicadas con relativo éxito por el camarada B. L. Yavorski[8] coadyuvaron a la aproximación de la didáctica a las tareas vivas, limpiándola de toda clase de excrecencias. Resulta característico que dichas reformas encontraran no poca oposición de parte de los profesionales de la música.

Mucho peor se halla el asunto en otro campo, en el sufrido campo de las artes plásticas. Aquí rehicimos el programa una infinita cantidad de veces, convocamos un ilimitado número de comisiones, y como balance se ha establecido hace poco un programa provisional cuya estructura da la impresión de ser extremadamente frágil.

8. B. L. Yavorski (1876-1942), músico, autor de la teoría del "pensamiento musical" llamada antes teoría del "ritmo de traste", compositor y pianista, doctor en ciencias artísticas. Fue uno de los organizadores del Conservatorio Popular de Moscú en 1906, y del Conservatorio Popular de Kiev en 1917. Desde 1918 fue ayudante del director del departamento de educación artística de la Dirección Central de Educación Profesional (V. Y. Briusov) y luego jefe de la sección musical del Consejo Científico del Estado. Participante y agente de la reforma soviética de la educación musical, propagandista de la cultura musical. A. V. Lunacharski veía con interés y simpatía los puntos de vista y la actividad de B. L. Yavorski, aunque no consideraba que sus opiniones teórico-musicales estuvieran bien fundamentadas y elaboradas en todos sus extremos. *(Nota de la edición rusa.)*



Cabe pensar que ahí queda todavía mucho trabajo por delante.[9] Si dividimos el programa en dos tareas fundamentales: metodizar científicamente la enseñanza, y acercarla a los objetivos artístico-industriales vivos, podemos decir que respecto a lo primero hemos sufrido grandes fracasos, y mucho me temo que no nos inclinemos a tirar lo grande al desprendernos de lo pequeño. No es posible — ni nadie puede creerlo — que en pintura, escultura y arquitectura quede excluida la posibilidad de organizar clases generales en las que pueda adquirirse una cultura artística básica. Está muy claro que en tanto no tengamos, a este respecto, unos procedimientos de aprendizaje exactamente establecidos y recopilados en unas determinadas cátedras — como ocurre en la música — no habrá una auténtica metodología en el campo de la enseñanza de las artes plásticas. No creo que los viejos académicos no hayan llevado a cabo un considerable trabajo en este sentido. Es preciso que los jóvenes, al principio fuera de toda orientación determinada, puedan asimilar lo que es la base del arte y del oficio artístico, para luego ya con toda libertad elegir no sólo la orientación sino incluso el maestro con quien deseen trabajar.

Mucho más se ha llevado a cabo en el sentido de hacer progresar el arte industrial. En Moscú, por lo menos, el *Vjutemás* ha conseguido grandes éxitos: la sección textil, la de cerámica y algunas otras pisan terreno firme y atraen a gran cantidad de jóvenes artistas. Aquí también han sido señalados correctamente los principios de la íntima unión con los sindicatos y órganos de producción. Cualquier extranjero que visitara *Vjutemás* nos haría indudablemente justicia. Sólo hemos de procurar que la actual inclinación, la actual desviación hacia la industria no entierre nuestras afanosas búsquedas de métodos pedagógicos realmente científicos. Tampoco conviene po-

9. ¡Ay!, esta predicción era muy justificada. De nuevo está en marcha una comisión, y las dificultades no disminuyen. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

ner demasiado empeño en enderezar esta desviación. La desviación industrial es tarea de mucha importancia y no hay duda que cuanto más tiempo pase tanta mayor necesidad habrá de artistas industriales. La cantidad de los llamados artistas puros se reducirá a un batallón muchísimo menor, en el que habrá solamente personas de talento excepcional.

Al pasar a la tarea siguiente, a la tarea del arte industrial, de la producción artística como tal, es preciso ante todo establecer qué entendemos por ello.

Algunos razonan así: sólo hemos de producir cosas útiles en el sentido de necesarias para la vida normal. Podemos producir garrafas, mesas, ferrocarriles, máquinas, etcétera, pero no cuadros, porque los cuadros no tienen ningún fin utilitario. Los cuadros no son objetos, aunque tengan un determinado peso y forma. Hay cierta diferencia entre un adornado cofrecillo en el que podemos colocar nuestras cosas, y un cuadro que sólo podemos mirar. Y dicen: el arte como tal, es decir, el arte puro, el que sólo es útil porque es arte, porque satisface unas necesidades estéticas, no nos sirve para nada. Es arte burgués, feudal, escolástico, y nosotros vamos a producir sólo objetos utilitarios.

Por suerte, no todos los que predican tales cosas son lo suficiente obtusos para empeñarse perpetuamente en ello.

Bien, ¿y qué hacer con las canciones, con las marchas?

¿Es un objeto útil una marcha? Preguntad a un soldado rojo. "Es útil", os responderá.

Y sin embargo, la música incluso carece de peso...

Hay que comprender lo que significa producción. ¿Acaso un cuadro no es producción? Hay que distinguir: o hablamos de industria, de producción de cosas útiles y de su artistificación, o nos limitamos a decir: todo lo que el hombre hace es producción.

Algunos llegan también a esta sorprendente fórmula:



"El arte es la producción de objetos útiles". ¡Como si la industria fuera, pues, la producción de objetos inútiles!

Pero si aceptamos que tanto el arte como la industria son "la producción de objetos útiles", entonces todos los gatos serán pardos, todo se confundirá y habrá que volver a empezar por el principio.

No hay duda que el puchero es un objeto útil, pero ¿hay que ponerle encima un adorno? ¡En realidad, la sopa no tendrá mejor gusto! El hombre, pues, hace un montón de objetos "inútiles" o bien añade cualidades "inútiles" a los objetos, adornándolos y encareciéndolos de forma que en el mercado un puchero adornado cuesta más caro que un puchero sin adornos. Aquí es donde empieza la cuestión del arte industrial.

El arte industrial no es en absoluto la producción de cosas útiles en el estrecho sentido de la palabra "útiles". Todo lo que desarrolla la naturaleza humana, todo lo que organiza la vida haciéndola más libre y alegre, es indudablemente útil. Sin embargo, hay que distinguir la producción artística de objetos técnicos y de uso común, del arte en su propio sentido, y no dar el nombre de "producción artística en general" sino el de *industria artística.*

¿Cuáles son las tareas de esta industria artística? No hay duda que son enormes. También es indudable que menospreciar la industria artística sería una gravísima falta. Diré más: la industria artística es una de las más importantes tareas del arte.

¿Cuál es el objetivo fundamental que nos plantea el marxismo? Pues no sólo explicar el mundo sino transformarlo. La industria artística es uno de los medios para transformar la parte material del mundo. La producción artística incluye el corte de istmos que altera el aspecto del globo terráqueo, la construcción de ciudades, etc., hasta llegar a los nuevos modelos de vasos y demás. El cometido de la industria es cambiar el mundo de modo que el hombre pueda satisfacer de la mejor manera sus necesidades. Pero el hombre tiene también la necesidad

de vivir con alegría, gozosamente, intensamente. Y esta necesidad es de una importancia tan enorme que si creáramos para la humanidad el paraíso de abundancia que menciona Nietzsche, el resultado sería el de Hombre Feliz, quien, viviendo holgadamente, se puso a pensar de qué clavo podría ahorcarse. Resultaría que el hombre sólo vive para comer. La repugnancia por la vida embargaría el ánimo de la humanidad.

¿Qué significa "útil"? Útil es, ante todo, lo que asegura la existencia humana, la mejora, y libera la mayor cantidad posible de tiempo, haciendo que el hombre no se vea obligado a dedicar tanto rato al trabajo indispensable para sostener una elemental existencia. ¿Para qué se necesita este tiempo libre? Para vivir. Todo lo que se limita a ser útil constituye el plano inferior que organiza la vida de forma que ésta resulte libre para el placer de crear. Si el hombre no dispone de libertad creadora, no siente satisfacción artística, su vida estará falta de alegría. ¿Y acaso todo el objetivo de la humanidad se reducirá a construirse una vida holgada pero falta de alegría? Esto sería un buen aderezo culinario, pero faltaría la liebre. Es de toda evidencia que hay que cambiar las cosas de modo que produzcan felicidad, y no que sólo sean útiles. El hombre de la Edad de Piedra hacía muescas en sus jarras porque una jarra con tales incisiones le produciría más placer.

La industria artística añade al 0,99 por 100 del artículo manufacturado, al 0,99 por 100 del objeto útil, otro 0,01 por 100 que convierte el objeto en algo agradable. Éste es su cometido.

La industria artística puede dividirse en dos géneros fundamentales.

El primero es el constructivismo artístico, en el que el arte se funde totalmente con la industria. El ingeniero-artista que posee un gusto especial de geometrización puede hacer una máquina hermosa gracias a una notable coordinación de líneas. Por ejemplo, hacer que una locomotora sea lo más bonita posible significa expresar lo más plenamente posible la idea de su constitución técnica y de su aplicación práctica.



En la construcción siempre hay y debe haber una finalidad técnica, práctica. Por ello, como es natural, no se puede dar el nombre de auténtico constructivismo a lo que hacen algunos de nuestros artistas cuando, al componer sus cuadros "constructivistas", sólo estropean el material. En estos casos, no es el artista quien debe enseñar al ingeniero, sino que por el contrario, el artista debe aprender del ingeniero... Si vais a una exposición de cuadros y esculturas de nuestros "constructivistas" veréis que allí no puede experimentarse otra cosa que horror. Pero si vais a una buena fábrica americana, allí advertiréis efectivamente la alta belleza de las construcciones perfectas.

El segundo género de industria artística es la del adorno, la ornamentación.

Hay en nuestro país una determinada tendencia a rechazar el arte ornamental. Existe el punto de vista de que cualquier percal, cualquier pañuelo coloreado o llamativo, es muestra de espíritu burgués. Pero en realidad, la ornamentación no es un principio burgués sino popular: el vestido popular tradicional tenía colores vivos. El pequeño burgués, en cambio, era el puritano, el cuáquero-burgués. Él fue quien nos vistió, a nosotros y a casi todos los pueblos, de negro, de gris, con los trajes sin color ni alegría que todavía lleváis. Y cuando un "izquierdista" ultraburgués dice: "Dios os libre de cualquier clase de belleza, la belleza huele a Dios y a pope", podéis creerme, ésta es una de las peores manifestaciones de espíritu burgués, de este espíritu cuyo representante describe Werner Sombart en la figura de Franklin, que dice: "No dedicaré ni un solo minuto a la belleza. Todos los minutos, hasta el último de ellos, los tengo registrados en el libro mayor".[10]

10. Lunacharski se refiere al libro de W. Sombart *El burgués,*

Puede que nuestra pobreza nos obligue durante algún tiempo a vestir incluso harapos. Pero será por pobreza. Si no fuera por ella, y tratáramos de que la vida del obrero y de la obrera, del campesino y de la campesina, fueran más alegres, a qué daríamos entonces mejor acogida: ¿A este maldito gris o a aquellos "groseros", pero alegres colores? Naturalmente, a los "groseros" colores alegres; y nuestras mejores fuerzas artísticas crearían el estilo alegre que indudablemente predominaría. En nuestras escuelas, hemos de preparar a quienes luego se convertirán en artistas de la cerámica, del estampado de tejidos, de las manufacturas metálicas y de otras fábricas, para que puedan dar a los productos un aspecto bonito y alegre. Cada proletario que elabore objetos de uso común debe tener una determinada educación artística.

Otro importante cometido del arte es el propagandístico. Hay quienes aseguran que también en el arte propagandístico debe predominar el "principio de producción" (la "producción" de carteles), que el artista debe limitarse, sencillamente, a ejecutar los encargos.[11]

¿Significa esto que si hoy me pasa un encargo Denikin debo trabajar para Denikin, y que si mañana lo recibo del Poder Soviético deberé trabajar para el Poder Soviético? Está muy claro que esta clase de arte sólo puede tener un sentido propagandístico casual, a semejanza de quien pone la mano en el estante y toma por azar la vaselina en lugar de la manteca. De esta forma puede hacerse un cartel irreprochablemente dibujado, pero ante cuya presencia no palpitará el corazón del hombre: será una muestra de un semiarte frío e inútil, de un arte que lo es sólo de nombre. No es posible apoyarse sino en artistas que tengan algo que decir. Sólo los artistas que

cuya traducción rusa se publicó en Moscú por aquella época. *(Nota de la edición rusa.)*

11. La teoría del "encargo social" fue promovida por el grupo "Frente izquierdista". *(Nota de la edición rusa.)*



estén profundamente empapados de nuestra concepción del mundo podrán crear un auténtico arte de propaganda. Esto lo ha demostrado la vida misma, y actualmente asistimos ya a la gradual desaparición del arte propagandístico falsificado.

¿Cómo hay que entender la palabra "arte de propaganda"? Casi todo el campo del arte, o en todo caso todo el campo del arte auténtico que no coincide con el arte industrial y sus objetivos, es arte de propaganda. Todo arte encierra, por lo menos, un embrión de propaganda, perjudicial o útil para nosotros. El arte es siempre propagandístico. Es absolutamente falso que los carteles sean arte propagandístico, pero que los verdaderos cuadros no lo sean.

El arte de propaganda puede ser el arte de unos comunistas que tal vez no pertenezcan al partido, pero que han asimilado la concepción comunista de las cosas. Nos agrada este arte, y el futuro le pertenece. ¿Pero sólo concedemos importancia a este arte de propaganda? No. Nos interesa también el arte que aunque pueda no coincidir con nuestra visión del mundo tenga sin embargo alguna faceta imbricada con ella. Gogol, por ejemplo, no era comunista, pero esto no significa que su *Inspector* sea algo ajeno a nosotros. Otro ejemplo. El cuadro de un gran maestro de la época renacentista conteniendo un determinado elemento religioso (la imagen, digamos, de la Virgen), no es, naturalmente, un cuadro proletario; en cierto sentido incluso se puede decir que es un cuadro hostil y perjudicial. Sin embargo, hay que anotar a su parte positiva la glorificación de la belleza humana. Y en este sentido, la Madonna — en particular si demostráis cómo surgió de un viejo icono — tiene una importancia enorme. Podemos decir francamente que este tipo de arte nos es útil en el más alto grado, como lo es también, por ejemplo, el Apolo de Belvedere, al cual valoramos como determinado ideal humano terreno, a pesar de tratarse de la estatua de un "dios".

Como es natural, hemos de prohibir la propaganda que nos es hostil. En nuestro tiempo de revolución no podemos llegar a la absoluta libertad de propaganda. Pero este punto requiere grandísimo tacto, grandísima precaución. Hay que conocer la historia del arte para entender el arte contemporáneo, para reconocer con exactitud al amigo y al enemigo. Necesitamos que el enemigo pierda su veneno, y en determinadas circunstancias, que cese sencillamente en su acción. Para ello hemos creado la Dirección Central de Literatura y Editoriales. Y por mucho que se diga que la censura es algo vergonzoso, yo diré que llevar armas también es algo horrible. ¿Mas qué hacer? De momento debemos llevarlas. Y la censura es una de tales armas. Como toda clase de arma, exige ser utilizada con habilidad. Tenemos que aprender su manejo.





El desarrollo relativamente débil del capitalismo y de la industria de fábrica-taller conservó en Rusia los primitivos medios de producción; pero al propio tiempo conservó también la maestría popular artesana, los hábitos y la experiencia que ha perdido la Europa occidental en considerable medida y sin los cuales es imposible el florecimiento de la industria artística.

En manos del proletariado, la industria de fábrica-taller no cobrará fuerza de la noche a la mañana, ni se incorporarán súbitamente a ella las fuerzas artísticas, ni los obreros serán tampoco capaces de resolver en seguida los nuevos problemas artísticos que vayan surgiendo. En el curso de todo este tiempo, el centro de la creación *artístico*-industrial deberá ser trasladado a otro campo de la vida económica: allí donde las formas de organización son sencillas, donde las inversiones necesarias para recomponer la producción son insignificantes, donde se han conservado los portadores vivos de maestría, y donde en un plazo cortísimo pueden apreciarse los resultados del trabajo.

La industria artesana o semiartesana se ha convertido en la *primera* ciudadela de la renacida economía popular. El renacimiento *artístico* de la industria rusa se lleva a cabo a través de la industria artesana.

* * *

El futuro de la industria rusa en general y de la industria artesano-artística en particular debe basarse, en

los tiempos más inmediatos, en la explotación de la madera como materia prima, pues el país la posee en cantidades ilimitadas, puede ser utilizada con los mínimos gastos de producción y en su elaboración pueden ponerse de manifiesto los famosos hábitos seculares, la experiencia y la maestría del carpintero ruso.

Los bosques rusos constituyen una riqueza fabulosa. Las 170 millones de *desiatinas*[1] en la Rusia europea, las 150 millones exploradas en Siberia (pues de las no exploradas se carece de datos), las increíbles reservas de materiales de construcción, la abundancia de comunicaciones fluviales, la alta calidad de nuestra madera, todo esto ha despertado de antiguo la atención de los extranjeros, que no ahorraron medios para ejecutar grandiosas prospecciones en los bosques rusos. La influencia de la madera rusa sobre la industria extranjera de la construcción se ha manifestado últimamente no sólo en que los proyectos occidentales de edificación se basan, en gran medida, en la importación de nuestra madera, ni en que los planes de construcción se adaptan a las calidades de la madera rusa, sino en que el tipo mismo de las viviendas empieza a copiarse del ruso. Las últimas revistas inglesas de arquitectura demuestran que el chalet inglés se adhiere a los principios constructivos de la arquitectura rusa en madera. En Inglaterra han aparecido imitaciones de las isbas de Arjánguelsk y Olónets. Este triunfo del genio constructor ruso sobre el de Europa occidental, sobre el conservadurismo artístico inglés, no tiene que ser estéril. Hemos de profundizarlo con una propaganda escrita, gráfica, editando reproducciones de las mejores obras de la arquitectura campesina rusa. Hemos de utilizarlo como base del desarrollo no sólo de la exportación del material de construcción en bruto — madera para la construcción — sino también para la exportación del producto manufacturado: el chalet ruso de madera. En lo profundo de nuestros bosques, junto a los grandes ríos navegables y aptos para la conducción de troncos, hemos de construir fábricas y talleres, para así, una vez elaborada la heterogénea serie de viviendas que necesita Inglaterra, exportar casas, granjas, alquerías completas.

1. Una desiatina = 109 Ha. *(N. del T.)*



La reconstrucción de las ciudades destruidas en Francia, el amplio desarrollo de la edificación inglesa en madera — que sólo en el campo de la vivienda para obreros y con el solo esfuerzo del Ministerio de Obras Públicas (no disponemos de cifras exactas sobre la construcción privada) ha llevado a cabo la erección de 145.000 casas en dos años y proyecta para los tres venideros la ejecución de otras 350.000 más — crea un extensísimo mercado de consumo para la madera rusa.

Nosotros podríamos satisfacer este consumo. Si en un inmediato futuro carecemos de la suficiente cantidad de máquinas y de aparatos para la elaboración de la madera, deberemos utilizar al máximo el personal de carpintería disponible. Basta recordar el ejemplo de la Exposición Universal de París en 1892 — donde, ante el asombro de los americanos, nuestros carpinteros construyeron todo el pabellón ruso en tres semanas —, para comprender que la mano hábil del carpintero ruso, capaz de construir toda una isba con sólo un hacha, sin sierra ni clavo alguno, puede constituir un arma fiel en la lucha por el mercado de la construcción. La maestría de nuestro carpintero permite *empezar* esta lucha con medios artesanos: continuarla hasta la victoria será posible ya sólo con el arsenal de los medios técnicos.

Sin embargo, la exportación no es la única forma de utilizar las riquezas madereras. El servicio de los mercados extranjeros no ha de distraer a la industria constructora rusa del servicio del mercado interior.

Las no muy satisfactorias condiciones del transporte y las dificultades del abastecimiento quizá despierten temores, o en todo caso dudas, acerca de la rápida rea-

lización de los planes que sobre la empresa constructora ampliamente organizada acabo de hacer aquí. Pero nadie va a discutir que existen también otros campos de manufactura de maderas que permiten acometer la organización de dicha empresa en escala modesta, con el mínimo de inversión, con limitadas fuerzas y medios, y que, sin embargo, juegan un gran papel en la economía. Me refiero, ante todo, a la fabricación de muebles artísticos.

Hay que subrayarlo diez veces si es preciso: de muebles *artísticos*. La diferencia de coste entre la producción de muebles sencillos y la de muebles artísticos es insignificante; la diferencia en los resultados del trabajo, en los precios, en sus posibilidades de mercado, es enorme. La fabricación de muebles sencillos, no artísticos, produce beneficios como resultado, principalmente, de un abaratamiento (y a menudo, de un empeoramiento) del material y del trabajo. La fabricación de muebles artísticos produce beneficios como resultado del aumento de efecto del esfuerzo gracias a la incorporación del momento artístico en el producto del trabajo. En una producción sana que no persiga el objetivo de la rapaz explotación de los obreros y de los compradores, lo más provechoso es elaborar productos de buena calidad. Y el mueble de mejor calidad es el mueble artístico. Esto es lo que constituye la fuerza del arte industrial: todo lo hermoso resulta al propio tiempo lo más cómodo y duradero.

Las últimas noticias sobre el estado de la industria del mueble en Europa occidental informan que allí se está produciendo una intensa demanda de mueble artístico. ¿Por qué no habríamos de aprovechar nuestras incontables reservas de alisos, de pobos y de abedules, que no se usan en construcción, que se consideran desperdicios en nuestro país, y que al mismo tiempo son el mejor material para los muebles? ¿Por qué no sentar plaza de competidores en el mercado internacional? Al comparar los precios de antes de la guerra entre los muebles



artísticos ingleses y los rusos puestos en fábrica, se descubre al instante la insólita baratura de la producción rusa. Una mesa de estilo que costaba en Londres de 30 a 35 rublos la construían en Rusia por 10 ó 13 rublos en igual calidad de trabajo; una silla corriente, bien hecha, que en el extranjero costaba 15 rublos, aquí no salía por más de 6 ó 7 rublos. Actualmente, los precios han variado aún más a nuestro favor. Así pues, una rápida ojeada sobre la producción de muebles en Rusia y en el extranjero permite descubrir al instante las ventajas económicas de la fabricación rusa, que crecerá a medida que sus productos vayan perfeccionándose en el sentido artístico.

Como muestra para esta fabricación deben utilizarse los muebles del siglo XVIII y principios del XIX, adaptados a las necesidades de la vida moderna; la creación de muebles debe basarse en una profunda comprensión del cuerpo humano. El acabado que aislados arquitectos-artistas alcanzaban antes en la decoración interior de villas privadas, ahora debe ser patrimonio de todos.

El desarrollo de la producción de muebles artísticos tendrá un doble efecto: la reconstrucción y florecimiento de la industria del mueble, y el desarrollo del gusto artístico en amplias masas. Existe mano de obra en suficiente cantidad: artesanos de la madera, carpinteros, tallistas de las provincias de Moscú, de Vladimir, de Yaroslav, de Kostroma, de Nijni-Nóvgorod, y de muchas otras. El problema sólo está en los artistas que puedan dirigirlos y en los organismos que sepan utilizar a unos y a otros.

No hay necesidad de enumerar todas las formas de manufactura de la madera. Bastará detenernos en el oficio de la talla y del torno, que se expresa en la manufactura de utensilios de mesa, pequeños enseres, y finalmente, de juguetes.

* * *

El juguete es el objeto predilecto del oficio artesano. Creo que no hay provincia en la que no se produzcan juguetes para el mercado local. El centro de la fabricación de juguetes es Serguiev Posad[2] y las comarcas limítrofes. Antes de la guerra, sólo en el distrito de Moscú, el giro se situó entre los dos y tres millones de rublos. Esto se explica diciendo que, en los veinte años que precedieron a la guerra, el juguete ruso ocupó un lugar destacado en los mercados extranjeros. Las exigencias que se plantean al juguete crecen de día en día. Si la creación primitiva del artesano ruso puede satisfacer al consumidor pueblerino, el mercado de la ciudad, el de la capital y en especial el mercado extranjero, exigen un trato de particular atención. El desarrollo artístico en la producción de juguetes llevará a cabo un doble objetivo: la conquista de los mercados interior y exterior, y el polifacético desarrollo del alma del niño.

Un amplio planteamiento de la industria de la madera permitirá utilizar la asombrosa maestría del pintor ruso de iconos. Esta peculiar "secularización" del oficio de pintar imágenes, que se orientará a la decoración de objetos de uso mundano — muebles, juguetes, vajilla, etcétera —, elevará inmediatamente el arte de la manufactura de la madera a una inalcanzable altura y le permitirá ocupar un lugar excepcional en la exportación productora de divisas.

* * *

Con la explotación de la madera está relacionada toda la producción de cerámicas: la alfarera, la de azulejos, la de mayólica, la de loza, la de porcelana y la de vidrio.

2. Hoy Zagorsk. *(Nota de la edición rusa.)*



Por suerte, no se han perdido todavía los antiguos procedimientos de elaboración artística de las cerámicas, se conservan aún maravillosas muestras de auténtica creación cerámica. Bastará recordar las notables conquistas de "la época del cristal" de Catalina II, y liberar el instinto artístico del artesano ruso apartándole del mortífero mal gusto de la segunda mitad del siglo XIX, y ofreciéndole la posibilidad de entusiasmarse de nuevo con el triunfo de los colores que antaño festejaba con sus teteras, platos y fuentes magníficamente decorados. Tenemos a nuestra disposición una notable riqueza de material (la arcilla de Gchell y de Kudino) y riquísimos yacimientos de talento artístico en el pueblo ruso. Sólo necesitamos reunir desparramados esfuerzos y atar con la poderosa cadena de una producción organizada los centros aislados de alfarería: los distritos de Bronnitzki y Dmitrievski en la provincia de Moscú, los de Ostachkovski y Viesyegonski en la de Tver, los de Rostovski y Ribinski en la de Yaroslav, y toda una serie de localidades de las provincias de Nijni-Nóvgorod, Kostroma, Vladimir y otras.

* * *

El tercer grupo de los productos de artesanía está constituido por las llamadas manufacturas: los encajes, los bordados, el recamado en oro y la producción de tapices.

La confección de encajes es una manufactura nacional rusa. En todas las épocas de la historia de nuestro país, los adornos de encajes fueron una ornamentación universalmente apreciada. Los encontramos en las isbas de los campesinos, en estancias principescas, reales o imperiales, en los templos, en las catedrales y en los monasterios. Las encajeras rusas mantuvieron su virtuosismo a través de los más duros tiempos de indiferencia artística. La brillante técnica del encaje ruso "sklocheni",

del "stzepleni" y del "chisleni"[3] se conserva todavía. Sin embargo, a finales del siglo XIX comenzó a notarse una decadencia en el factor artístico de los objetos de encaje. Apareció un descenso en la calidad de los trabajos, una imitación de las formas hechas a máquina. Al parecer, empezaba la degeneración del encaje ruso. En este momento, difícil para el oficio, vinieron en su ayuda algunos imaginativos maestros de la artesanía del encaje. El renacimiento de este arte ruso se convirtió en el lema y en la empresa de un pequeño grupo de talentosos dirigentes del nuevo centro de la industria del encaje. El resultado de sus trabajos se puso muy pronto de manifiesto: en el año 1912, el campo de la producción de encajes abarcaba no sólo a las anteriores provincias "encajeras" —Vologda, Viatska, Nijni-Nóvgorod, Riazán, Orlov, Tver, Kazán, Moscú y Kostroma—, sino que se extendía también a Arjánguelsk, Perm, Peterburgo, Poltava, Tambov, Ufa, e incluso a Yenisei, Omsk y Tomsk, de Siberia. La cantidad total de encajeras (registradas) alcanzó la cifra de 100.000 personas, en tanto que el giro total llegaba a equivaler a los 5.000.000 de rublos. De año en año fue creciendo la exportación del encaje ruso. Debemos apoyar y desarrollar esta magnífica rama de la industria artístico-artesana. Nuestras posibilidades son aquí muy grandes.

* * *

Este breve examen panorámico de la industria de la artesanía artística rusa no permite detenerse con suficiente cuidado en cada una de sus ramas. Sólo mencionaremos al vuelo una serie de importantes industrias: la producción del vidrio, de organización extraordinariamente sencilla, indispensable para satisfacer el "hambre de vidrio" dentro del país y fácilmente adaptable a la configuración artística; los bordados y los trabajos de recamado en oro, que tienen un éxito frenético en el extranjero; los tapices: de Tiumén —lisos los "palás" y afelpados los "majrov" —hechos de forma que "los colores flamean a la luz", los de Voronech —los "esquilados" —, heredados de los prisioneros turcos, los de Kursk, Poltava, Jersonsk, Podoll y Besarabia, que son objetos de uso doméstico en la vida campesina y que en los años que precedieron a la guerra han experimentado un notable auge gracias a la reposición de los dibujos y de la técnica de los antiguos tapices "serviles". No hemos citado en absoluto la industria de la joyería ni la del tallado de piedras (de los Urales), ni, finalmente, la del tejido estampado, la de la impresión manual, de colores sobre las telas.

3. Tipos de encaje peculiares rusos. Sus traducciones literales —"maraña", "encadenado" y "numérico"— pueden darnos sólo una idea de la forma de este tejido. *(N. del T.)*



* * *

Basta con lo expuesto para formar una opinión general sobre el estado y las posibilidades de la artesanía artística rusa.

Actualmente, el planteamiento de la producción artesana sufre las siguientes lagunas: *a*) insuficiente utilización (en algunos lugares, falta total de utilización) de la mano de obra artesana; *b*) insuficiente conocimiento del mercado interior y exterior de consumo, e incapacidad para utilizar sus demandas; *c*) ausencia del elemento artístico en la producción artesana como resultado del desaprovechamiento de las fuerzas artísticas.

La situación en que hoy día se halla la industria artesana puede llevar a su completa decadencia, a la pérdida de la maestría, al descenso del nivel artístico, a la degeneración, a la caída y a la perdición de toda la empresa artesana.

Y todo ello sabiendo que los productos artísticos son casi la única mercancía manufacturada que puede competir actualmente en el mercado internacional, que la artesanía artística puede ser puesta en marcha en el plazo de dos a tres meses y puede dar en menos de medio año un beneficio en divisas, y que, finalmente, el trabajo artesano — que siempre fue el medio inevitable para conseguir la nivelación del presupuesto del campesino — puede ser utilizado como arma poderosa para la rápida y eficaz lucha contra el hambre.

Los intereses del Estado soviético, y los de la población de Rusia, exigen autoritariamente el renacimiento y la difusión de la industria artístico-artesana.

Ya es hora que pasemos de las frases comunes y de los encendidos *slogans* al trabajo concreto, de cada día.

La restauración de la artesanía rusa y su desarrollo orientado hacia una artesanía artística exige una serie de medidas prácticas: *a*) atraer a las correspondientes fuerzas artísticas y dirigir las facetas artística e industrial de la empresa artesana; *b*) organizar el mercado industrial (distribución de pedidos, de materia prima; instrucción de los artesanos, personal y por medio de muestras artísticas); *c*) fijar los consumos de los mercados interiores y exteriores (Europa occidental, América y Asia) y preparar dichos mercados (relación con firmas comerciales, apertura de exposiciones ilustrativas, contacto con la prensa, propaganda escrita sobre el arte ruso en todas sus formas).

Igual que a principios del siglo XX, estamos ahora en vísperas del renacimiento o de la desaparición de la artesanía rusa. De la misma manera que entonces, su destino puede ser salvado con la creación de un centro rector artístico e ideológico.



* * *

La base del artículo que publicamos aquí está constituida por un informe del arquitecto Choltovski — muy conocido en Europa — sobre la industria artística. Este informe fue presentado primeramente a la convención de la academia científico-artística, y luego — a petición mía — al departamento artístico del consejo científico estatal.

Los lectores de *Izvestia* recordarán que, después de enumerar detalladamente las tareas inaplazables del Estado en el campo del arte, yo colocaba en primer lugar — partiendo de consideraciones prácticas — las tareas de la industria artística. Como es natural, no tengo el propósito de limitarme al examen puramente teórico de estas cuestiones. La proposición del camarada Choltovski sobre la necesidad de crear el correspondiente centro es plenamente racional. Salta a la vista también, que este asunto interesa a varios comisariados, ante todo al Alto Consejo de Economía Popular, al Comisariado Popular de Comercio Interior y al Comisariado Popular de Agricultura, los cuales no pueden de ningún modo prescindir en este asunto del Comisariado Popular de Educación, de su academia científico-artística, ni de los departamentos de enseñanza artística que engloban prácticamente a todos los teóricos y prácticos que pueden ser atraídos a esta empresa. En vista de ello, el Comisariado Popular de Educación tiene el propósito de ponerse en contacto, en el más próximo futuro, con los indicados comisariados para decidir en cuál de ellos debe ser creado el correspondiente órgano, que deberá disfrutar del más profundo apoyo material, moral y científico por parte de los restantes comisariados interesados.

# UNA EXPOSICIÓN RUSA EN BERLÍN

Varias personalidades y departamentos concedieron su apoyo al Comisariado Popular de Educación cuando tuvo la idea de montar una exposición de arte ruso en Berlín. Temían, sin embargo, los gastos, y sentían más que dudas acerca de la posibilidad de conseguir algún ingreso a beneficio de los que pasan hambre. No va a haber beneficios, pero los gastos han resultado insignificantes. Temían la indiferencia del público extranjero o la baja calidad de los artículos expuestos. A este respecto se han disipado todas las dudas. El público alemán ha visto la exposición con simpatía e interés; la prensa alemana, con buen ánimo y penetración. El propio gobierno alemán se ha mostrado correcto en alto grado.

Hay que señalar que los artistas rusos se encogían de hombros con una risita escéptica. Tenían para ello, sin embargo, sus fundamentos: en efecto, hablando en rigor, la exposición no se ha organizado como es debido. Pero si hubiéramos esperado el tiempo y la posibilidad de organizarla correctamente, nunca la habríamos montado ni hubiéramos tenido el éxito que ahora se está ya manifestando.

La base de la exposición está constituida por nuestras compras, que primordialmente persiguen la finalidad de ayudar a los artistas rusos en los años más duros.

Este contenido es peculiar en muchos aspectos. En primer lugar, la comisión compró más obras de los artistas "de izquierdas" que de los "de derechas"; mas ello no es debido, ni mucho menos, a que la comisión sintiera extraordinario apego a la "izquierda", sino porque los artistas "de derechas" exigían por sus cuadros unos pre-

cios fuera del alcance del misérrimo fondo de que entonces disponíamos, en tanto que los "izquierdistas" vendían sus cuadros a la tasa oficial, por así decirlo. En segundo lugar, tanto unos como otros no se apresuraron a vender sus mejores obras a cambio del poco estimado papel moneda, sino que nos cedieron sus mediocridades. Naturalmente, la comisión no permitió la compra de telas de mala calidad, pero tampoco pudo insistir en la adquisición de obras de un nivel auténticamente alto. Finalmente, muchas obras — por cierto las mejores — habían sido enviadas a provincias, y no había tiempo para recuperarlas.

De ahí el profundo descontento que provocó en muchos artistas (principalmente en los de Petrogrado) esta exposición: "Vamos a estar representados con insuficiente fuerza".

Como es natural, todas estas fallas existieron y repercutieron en el contenido de la exposición. Los alemanes no han obtenido una imagen perfecta del arte ruso. Les parecerá que la orientación "izquierdista" predomina en nuestro país, y que las formas próximas al realismo están acabando aquí sus aburridos días. Además, salvo raras excepciones, los alemanes no han visto en nuestra exposición obras realmente importantes. Esto es triste. Pero, en cambio, resulta satisfactorio el que incluso esta exposición de telas, esculturas, etc., de segundo orden, con toda la fluxión izquierdista de su unilateralidad, haya tenido en general un éxito halagador para nosotros.

Ante todo, destaca fuera de duda su éxito político. Incluso los que la veían con hostilidad declararon — no sin gruñir — que el gobierno soviético "había demostrado una vez más sus dotes diplomáticas organizando esta exposición".

Como es sabido, la exposición fue montada en los locales de la firma Van Diemen, en la calle Unter den Linden, en condiciones extremadamente ventajosas para nosotros. La abrió el representante del Ministerio Ale-



mán de Instrucción Pública, doctor Redslob, con unas palabras llenas de amabilidad. En una palabra, se ha presentado ante Berlín con todos los honores, y además como exposición oficial, puesto que su título ha sido también oficial: "Exposición de arte ruso organizada por el Comisariado Popular de Educación de la República Rusa".

Los emigrados, que hasta ahora monopolizaban el arte ruso, han acogido todo esto con un rechinar de dientes.

Otra cosa. Está fuera de dudas que la exposición alcanza un éxito popular y está siendo visitada por el público. El visitante alemán medio, podría decirse, está satisfecho de haber visto, finalmente, un pedazo de la vida de la Rusia soviética. Evidentemente, la "Rusia número 2" de los blancos ha importunado tanto al alemán, que éste, dominado en alto grado por el convencimiento de que la Rusia auténtica no es la nuestra, se apresura a buscar en nuestra exposición una prueba de estas premisas.

En la prensa, nuestro éxito es algo más frágil. Aquí ha aparecido no sólo una diferencia de opiniones — desde las muy laudatorias hasta las extremadamente airadas, pasando por las maliciosamente calumniosas —, sino la diversidad de criterios, que conocemos perfectamente, propia de Occidente. La verdad es que también allí hay sus artistas de "derechas" y de "izquierdas", y los entusiastas correspondientes. La exposición, como es natural, ha encajado de muy diversas maneras en estas diferentes capas.

Considero que no carece de interés presentar al lector algunas citas de los más importantes periódicos alemanes y franceses que dan una referencia de la exposición.

No son en este punto los alemanes quienes se han situado en primer lugar, sino los franceses. El joven y conocido crítico de arte Valdemar George, de la revista

*Ere Nouvelle,* consagra a nuestra exposición nada menos que cuatro artículos.

En el primero, el crítico indica que la Rusia emigrada ha inundado Europa con abundantes efusiones de su arte. Casi todos los emigrados se agrupan alrededor de la bandera — tiempo ha raída — de "Mundo del Arte". Lukomski, Diaguilev y Bakst son sus pilares.[1]

1. En 1913, Lunacharski escribió sobre el arte que Diaguilev exportaba al extranjero: "Actualmente es indiscutible que, en algunos campos, el arte de Rusia ocupa uno de los primeros lugares y ofrece a Europa brillantes ejemplos a imitar. Ya la exposición artística montada hace algunos años en París por el señor Diaguilev abrió a muchos los ojos por lo que respecta a la peculiaridad y al talento de nuestros artistas. Sin embargo, difícilmente podría decirse que la pintura rusa haya influido en alguna medida sobre Occidente. Seguramente, sólo con el descubrimiento de los tesoros de la pintura religiosa en la antigua Rusia, ha empezado ahora a infiltrarse en Europa una influencia netamente rusa. Pero no en el campo del arte teatral, sino ante todo en la pintura decorativa y en los trajes. Aquí, los más importantes artistas rusos, al estilo de Rérij, Benuá, en parte Yuón y Dobuchinski, y en enorme medida Bakst, han producido una auténtica revolución. Cierto que han sonado voces opuestas a la excesiva suntuosidad y viveza cromática de la paleta decorativa rusa, opuestas al papel excesivamente independiente — y a veces incluso principal — de los decoradores en un espectáculo. En todo esto, la influencia de Bakst, reflejada en muchas representaciones teatrales, ha salido del marco del teatro y ha alterado el estilo de las modas femeninas y del mobiliario de las estancias. No quiero decir que la influencia de esta sorprendente mezcla de riqueza bárbara y gusto severo, peculiar de Bakst especialmente, sea muy amplia o prolongada, mas con todo la influencia es notable, y el nombre de Bakst y el de sus colegas en la entrega del pincel al teatro, ha de quedar en la historia general de la cultura artística europea.

Mayor aún ha sido el triunfo conseguido por Rusia en el campo de la música... Podría ser, aunque esta suposición la hago con toda clase de reservas, que incluso *El ruiseñor* de Stravinski sea fruto de una interesante búsqueda. Por lo menos, parte de la crítica musical — y especialmente Lalois — acogió rodilla en tierra, valga la expresión, esta partitura que a mí, personalmente, me produjo en sus dos últimos actos la impresión de un ruido, de un esfuerzo total en pos de la originalidad y a la caza de una profundidad en ningún punto alcanzada. Pero en *El ruiseñor* fueron de extraordinario interés los decorados de Benuá. Aquella fantástica chinería daba un acorde plástico totalmente especial, y es aquí donde la definición que di a Bakst continúa en plena vigencia: el extremado lujo de la barbarie asiática, que, sin



George caracteriza a este arte emigrado de exportación como "abigarrado, etnográfico, nacionalista, decorativo y extraña conjunción del espíritu mujik con el amaneramiento académico". Esta característica es curiosa y, con toda probabilidad, correcta. Ya antes, "Mundo de Arte" sentía inclinación por todo esto, y yo de buena gana me imagino una exposición del arte emigrado bajo el aspecto del enorme y chillón bazar seudorruso tan caro al corazón europeo: azul celeste, estibina y dorados, tallas rebuscadas; en una palabra, el barroco seudopopular

embargo, queda misteriosamente frenado por un peculiar gusto severo...

... ¿Quién prestaba atención a la música de Strauss en *José* cuando no se limitaba al simple acompañamiento del sonoro espectáculo? ¿Quién se ocupaba del argumento — pesado como un *Pfannkuchen* (pastel. *N. del T.*) alemán —, de este extraño balet cuyos libretistas necesitaron poco menos que un tomo entero para comentar su aburrida acción? Los espectadores contemplaban exclusivamente los decorados en su tornasolado juego de cientos de vivos colores y oro. Mas para ello hubo que trasladar la historia de José y de la mujer de Putifar a un ambiente ultraveronesiano. En este sentido trabajaron a conciencia. A pesar de la participación que tuvo en este trabajo el propio Bakst, el resultado fue algo parecido al "mármol" de imitación o a la "madera noble" simulada de la estancia de cualquier mercader: el "mármol" resulta incomparablemente más marmóreo que el auténtico. También aquí se les fue la mano en la veronesización hasta el extremo de dar mareos...

... Los pintores y escultores de nuestros días han encontrado en el arte arcaico algo a su juicio muy valioso, y combinan la fragilidad decadente y la torpeza ingenua de los primitivos en un tipo de gracia desmañada, por así decirlo, que infunde pensamientos tristes. Ejemplo de ello son las obras de Bourdelle en el mismo teatro donde por primera vez mostrara sus facultades Nichiski... (Teatro de los Campos Elíseos, de París. *Nota de la edición rusa.*)

... Precisamente, *La primavera sagrada* resultó algo completamente insólito. Los lectores conocen seguramente la historia de este intento realizado por Stravinski y Nichiski. Siguiendo los pasos de este primitivismo — que fue ya reconocido en pintura por Gauguin, y que hoy día ha adquirido en general, para desgracia del arte, un campo artístico desmesurado, y tiene en Rusia un número de representantes y afectos demasiado considerables, entre ellos el decorador del balet, Nikolai Rérij —, Stravinski y Nichiski decidieron presentar las danzas sagradas de nuestros antepasados eslavos en la época de su primitivo estado bárbaro.

ruso filtrado, claro está, por el alma refinada y retorcida del gran señor. Valdemar George manifiesta una gran alegría por el hecho de que sople finalmente de Rusia el viento fresco del arte reflejando la vida del auténtico artista ruso de masas.

"En lugar de la pintura superficial, del neobizantinismo y de la riqueza ornamental, los artistas han puesto aquí de manifiesto una belleza viril. Tras el éxito de los Sudeikin y los Steletzki, hemos visto en la exposición de los artistas rusos en Alemania el planteamiento de serios problemas orgánicos, problemas de forma y color, que los artistas de la Rusia auténtica resuelven con una parquedad y un rigor quizá desmesurados."

Más adelante, George habla de la política del Estado con respecto al arte y señala nuestros esfuerzos en pro de la conservación y desarrollo de las escuelas de arte, nuestro apoyo a los artistas, etc.

Pasando a los artistas, el crítico francés señala con especial encomio la labor teatral de Tairov y de nuestros nuevos decoradores, y expone sucesivamente — siempre con elogios — lo que considera evolución normal del arte en Rusia: "de derecha a izquierda". Finalmente, en el último artículo, después de alabar nuestra nueva porcelana, George escribe: "Después de Alemania, la exposición rusa visitará otros países. Quieren enviarla a La Haya y a Nueva York (añadiré de mi cosecha que hemos recibido una invitación de Praga. A. L.)[2] ¿Será posible que el gobierno francés ponga obstáculos a que visite París?[3] ¿Creerá acaso que estos cuadros prestan servicio a la propaganda revolucionaria? Pido oficialmente a Francis Jourdain, presidente del Salón de Otoño, y a Paul Seignac, presidente del Salón de Independientes, que obtengan permiso de las autoridades para recibir hospitalariamente a esta exposición en uno de nuestros salones". A continuación, llama a la crítica independiente francesa a la solidaridad artística internacional, y después de enumerar una serie de nombres, pide que le apoyen en esta mediación.

2. Actualmente se halla en Amsterdam. *(N. del A.)*
3. Los puso. *(N. del A.)*



Voy a pasar a la crítica alemana.

En el liberal *Vossische Zeitung,* el conocido crítico Osborn dice de la muestra: "Esta exposición, de amplio contenido y cuidada organización, demuestra a todo el mundo que el Poder soviético no es ni muchos menos un puro experimento que pisotea todo lo antiguo; por el contrario, bajo su dominio, la creación y las fuerzas espirituales no se han adormecido en absoluto".

"En ninguna parte — escribe más adelante —, ha encontrado el arte post-impresionista un desarrollo tan colosal como en Rusia."

"A continuación, formando un amplio frente, avanza toda una multitud que rechaza definitivamente la tradición. Quizá no pueda señalar entre ellos a talentos que salten a la vista, pero el espíritu común de estos hombres que se esfuerzan con melancolía, que piensan con éxtasis, que buscan con pasión, constituye un documento de cautivadora grandeza. En la exposición se presiente el fogoso e impreciso deseo de expresar en nuevas formas la energía constructora, la energía que ha transformado al Estado y a la economía del mundo. Los mejores eran ya conocidos nuestros. Se trata de Arjipenko y de Kandinski. Entre las nuevas grandes figuras aparece Sterenberg. No es tanto un transformador como, ante todo, un artista con un sentido del gusto desusadamente fino."

Más adelante, Osborn señala con simpatía los trabajos teatrales de Altman y su bosquejo de la cabeza de Lenin. Con cierto asombro se detiene ante los más extremados "izquierdistas" encabezados por Tatlin.

Por lo visto, nuestros máximos "izquierdistas" resultaron estar más a la izquierda que el flanco más izquierdista del expresionismo alemán (lo que no significa en absoluto, digo ahora yo, que esto sea bueno).

No puedo pasar por alto que en un gran artículo de Glaser, publicado en *Börsen Kurier* — artículo que también señala la no poca importancia de la exposición, y contrapone a ella el fastidioso y cabaretero arte de la emigración —, se presenta en primer plano al ya mencionado D. P. Sterenberg. El periódico opina que Sterenberg cierra su círculo, que después de búsquedas en el vacío del abstracto, vuelve de nuevo a los objetos, y con el amoroso estudio de éstos sigue el mismo camino que siguieron los llamados jóvenes naturalistas de Alemania.

Fechter, en *Deutsche Allgemaine Zeitung,* señala que, en general, el curso del desarrollo artístico de Rusia es paralelo al de Europa. Constata que la exposición no ha puesto de relieve individualidades especialmente notables, pero opina que en general presenta una serie de experiencias interesantísimas. Declara casi con alegría que no es sólo en Europa donde el arte hace una pausa, donde hay una interrupción del progreso: tampoco en Rusia ha aparecido en este lapso nada notable.

Schikovski, en *Vorvärts,* termina su artículo con estas palabras: "Esta exposición rusa ha dado una inagotable plenitud de impulso no sólo a nuestros artistas, sino a todo el público amante del arte. Toda ella grita con una sola voz: ¡Adelante hacia nuevos horizontes!"

Franz Servants, del periódico *Der Tag,* saca las siguientes conclusiones: "Damos las gracias a los rusos por estas pinturas. En Berlín, los rusos han salvado su honor artístico".

Naturalmente, hay también otras apreciaciones. Así, el conocido crítico del *Börsen Zeitung,* Paul Landau, pone mucha más hiel en su referencia de la exposición. Sus opiniones reflejan tanto el curso que ha tomado el diario en sus últimos tiempos — a diferencia de antes — hacia un escepticismo con respecto a la Rusia soviética, como el entusiasmo de Landau por las antiguas formas del arte. El crítico declara que en una gran exposición de 600 números el centro de gravedad recae enteramente sobre los jóvenes, y que sus obras, aunque muy interesantes, naturalmente, desde los puntos de vista psicológico, histórico y sociológico, no lo son en absoluto desde el punto de vista estético. Cierto es, sin embargo, que Landau hace una observación muy fina: "Me parece que los rusos, en lugar de la delicada armonía cromática francesa y de los estremecimientos místicos alemanes, han emprendido un movimiento más valeroso de búsqueda plástico-espacial. Por lo visto, a este pueblo tan fatalistamente fiel a las teorías, el arte abstracto le ha debido parecer un plato sabroso". Aunque esto es absolutamente falso si se aplica a los gustos del pueblo ruso, en cambio, atribuido a nuestros artistas "de izquierda", y a los europeos de igual tendencia, es un golpe que no se pierde por las cejas, sino que da en el ojo.

Más hostil aún es la opinión de Fritz Stahl en el periódico *Berliner Tageblat.* Sin embargo, su crítica nos parece muy peculiar, y quizá penetre más profundamente en nuestros problemas que los demás artículos. No podemos pasar por alto algunas nimiedades de Fritz Stahl, por el estilo de cuando parangona el Poder soviético con Guillermo II por el mero hecho de que el primero encargaba también monumentos a los artistas; o la murmuración pequeño-burguesa de que el proletariado viene a ser en nuestro país algo semejante a las antiguas capas sociales privilegiadas, cosa que da pie al crítico para ver otro parecido entre nosotros y el antiguo régimen. Pero si dejamos a un lado estas afirmaciones liberales, más necedades que causticidades, veremos que el artículo contiene muchas ideas nada despreciables: "Si lo antiguo — dice Stahl — constituía un paralelo poco diferenciado del arte occidental que va de la Academia a la Sezession,[4] en cambio, en el izquierdismo reina por entero la

4. Agrupación artística formada en Alemania y Austria a fines del siglo XIX y principios del XX en oposición a la Academia oficial de arte. Formaron parte de la misma una serie de maestros progresistas y realistas, pero en general (especialmente en la Sezession vienesa) esta agrupación fue un vivero de decadentismo. *(N. del T.)*

acrobacia cerebral, la misma acrobacia que aquí en Alemania ha sido superada." "No hay duda alguna — escribe más adelante —, que existe una peculiar concordancia entre el arte revolucionario de estos artistas y el estilo revolucionario del propio Poder soviético. En efecto, también este último quiere crear inauditas formas nuevas destruyendo todo lo antiguo. Sin embargo, los artistas expresan este espíritu revolucionario en formas completamente abstractas que rozan lo absurdo y que es dudoso sean captadas por el pueblo."

Al hablar luego de que el gobierno soviético ruso debería llamar a nuevas fuerzas creadoras sacadas del meollo mismo del pueblo, y al constatar que esto es lo que está haciendo, Stahl señala al propio tiempo lo que considera nuestro error. A su juicio, nosotros introducimos de golpe y porrazo a la juventud del pueblo en nuestras antiguas escuelas, haciéndola pasar bien a través del agua de nuestro desmadejado academismo, bien a través del fuego de las inflamadas búsquedas futuristas. "Y en realidad — dice Stahl —, ¿no habría sido mejor enseñar al pueblo sólo la técnica y el oficio, dejando que fuera él mismo quien determinara su nuevo estilo?"

Después indica que en este arte no hay nada auténticamente revolucionario. "De fijo — escribe —, los literatos que adoptan posturas revolucionarias creen que nosotros tememos a la revolución. No, nosotros la deseamos, y no sólo en Rusia. Vemos que Rusia no se ha liberado de la tradición o de las formas arbitrarias inventadas por la *inteligentzia*." Expresa el convencimiento de que, liberado de la influencia externa de los grupos de *inteligentzia,* el pueblo volvería a aquello que constituye verdaderamente su riqueza: los sentimientos del corazón, la riqueza de la fantasía, el refinamiento musical, la utilización de los colores, etc.

Confieso francamente que en muchos puntos estoy de acuerdo con este crítico burgués. No hay duda alguna que la falsamente progresista tendencia a expulsar del



arte el sentimiento y la fantasía, de intelectualizarlo a toda costa, se compensa muy mal en nuestro país con las formas verdaderamente acuosas del pasado académico o semiacadémico.

Creo con Stahl que la nueva generación que se educa actualmente en nuestras escuelas será capaz de reflejar la revolución más rica y directamente que los innovadores de izquierda, gente maravillosa, a menudo sinceramente adicta a la revolución, mas sin dejar de ser por ello retoños del arte izquierdista burgués de la bohemia parisina.

Nuestra exposición de Berlín no ha reflejado plenamente ni el arte de hoy ni, particularmente, el de mañana. Ha reflejado únicamente la peculiar coyuntura que hemos vivido estos años, o sea el aflujo de fuerzas procedentes del flanco izquierdo del arte prerrevolucionario.

Mas no por ello deja de ser en alto grado satisfactorio que la exposición, testimonio de este momento de transición, haya sido generalmente reconocida por la crítica y el público alemanes, como muestra de la vida artística activa en nuestro todavía pobrísimo país.

*Deutsche Zeitung* empieza así su artículo: "Hay que conceder al gobierno soviético una cosa: son hábiles diplomáticos y no pierden ocasión de cultivar, en una faceta que les sea favorable, la opinión pública. La exposición, presentada con gran esplendor en uno de los mejores locales de Berlín, nos ha demostrado no sólo la existencia de un notable movimiento artístico en el país, sino la solicitud por el total respeto y conservación de todo lo valioso que tuviera el arte antiguo".

Amigos y enemigos han constatado el éxito de nuestra exposición. Por lo que respecta al éxito de nuestro arte, esto es cosa del futuro, en el que confiamos con la misma seguridad que en otros éxitos de la Rusia revolucionaria en todos los campos de la política, de la economía y de la cultura.

# INDUSTRIA Y ARTE

Hubo un tiempo en que los refinados representantes del mundo del arte consideraban a la industria su principal enemigo. Basta recordar la, a su manera, grandiosa utopía de Morris,[1] *Noticias de ninguna parte,* cuya base misma es la eliminación, en la sociedad paulatinamente socialista, de toda máquina industrial, y su sustitución por trabajo manual. Recordemos también a Ruskin,[2] que fue en un pasado no muy lejano el soberano de las mentes de tantos y tantos pensadores estéticos europeos, incluyendo también a los rusos. En efecto, uno de los pilares del ruskianismo fue su radical repugnancia por la fábrica, el ferrocarril — como elementos que estropean el paisaje — y por la producción fabril, como veneno que destruye la vida ordinaria con sus artículos seriados.

Si pasamos revista a los argumentos de los diferentes enemigos estéticos de la industria, y meditamos sobre ellos, veremos que tienen su parte de razón.

Menos razón, sin embargo, por lo que se refiere a que fábricas, talleres, puentes de ferrocarril, trenes en movimiento, líneas viarias y toda suerte de túneles y viaductos hayan estropeado el paisaje europeo. No hay duda que ello es un gran error. El ojo del esteta de las

1. William Morris (1834-1896), escritor y pintor inglés, partidario de un renacimiento de los oficios artísticos sobre bases medievales. *(N. del T.)*

2. John Ruskin (1819-1900), inglés teórico de arte, crítico y publicista. Criticaba la monstruosidad de la sociedad burguesa desde un ángulo romántico-reaccionario. *(N. del T.)*

generaciones anteriores no está acostumbrado a esto. Le parece grosero, sucio, utilitario, artificial y, por tanto, merecedor sólo de condena.

Efectivamente, el mundo antiguo, la Edad Media, el Renacimiento e incluso los siglos XVII y XVIII, tenía más en cuenta, en sus construcciones, las condiciones del paisaje. Mas ¿qué le importa el paisaje al constructor de una gran fábrica con varias chimeneas que se alzan hacia el cielo para manchar su azul con nubes de humo negro? ¿Qué le importa el paisaje al ingeniero que resuelve el problema de unir dos puntos mediante la línea de ferrocarril más corta?

Sin embargo, sin perseguir en absoluto el objetivo de adornar nada y siendo ajenos a cualquier clase de estética, los ingenieros — ya se trate de constructores de líneas de comunicación o bien directores de grandes empresas industriales — no han estropeado el paisaje ni mucho menos.

Ahora se enfoca el asunto de otra manera. Las fábricas que escupen fuego no nos parecen monstruosas. En las chimeneas de las fábricas vemos una belleza peculiar. El ferrocarril, no sólo porque nos traslada a desusadas velocidades, sino también como elemento del paisaje, se ha convertido en algo que nos es caro a nuestra manera. Contemplamos con interés y con un movimiento interno puramente estético al tren que corre hacia la lejanía, y estamos dispuestos a considerar a muchos puentes de ferrocarril — y también a algunas estaciones — como una especie de obras maestras del arte de la construcción. ¡Cuántas soberbias descripciones de nudos ferroviarios — descripciones que rezuman belleza — no se han acumulado ya en nuestro país! No hace mucho, tuve ocasión de leer una página maravillosa consagrada al paisaje ferroviario en la novela *Kubinka,* de Herman.

Claro que en este punto podemos plantearnos algunas preguntas, por ejemplo: ¿no podría el ingeniero, constructor de vías de comunicación o director de empresas industriales, prestar gradual atención, en cierta medida, a las exigencias de la vista humana? Mas de esto ya hablaremos más abajo.



Tienen muchísima más razón por lo que respecta a la producción industrial.

Naturalmente, la abominable tendencia a la baratura — que ha desalojado al concienzudo trabajo manual — representa sin lugar a dudas un descenso de cultura. Claro está, el fabricante que procura aplastar cualquier competencia en el mercado a base de baratura, muchas veces no se detiene ni ante un empeoramiento del producto desde el punto de vista de su calidad. Si el dibujo de una percala, la forma de un plato, de un sombrero, etc., tienen alguna pretensión estética, habitualmente la tienen sólo en connivencia con el gusto más vulgar. Sin embargo, resultaría difícil decir quién está en connivencia con quien: ¿se ha adaptado la industria fabril a una demanda vulgar, o, por el contrario, ha creado ella misma esta demanda vulgar? Fijémonos, por ejemplo, en el fenómeno de las modas. Aquí no se trata ya de pueblos coloniales a los que se endosa una percala malísima burdamente pintarrajeada con diferentes colores, ni tampoco de obreros o campesinos que, quieras o no, tienen que comprar cualquier cachivache de uso doméstico porque es barato. No, quienes siguen la moda son principalmente las señoras de la burguesía, las representantes de familias ricas entregadas al formalismo estético. En realidad, una persona a la moda es aquélla que presta especial atención a su aspecto externo. Y, sin embargo, ¿qué hace la fábrica con la moda? La modela a su gusto. Los grandes sastres y los grandes fabricantes, confabulados con un puñado de periodistas y de *cocottes,* lanzan lo que les place, pongamos una absurda forma de vestir; hoy lanzan una mercancía, mañana otra, ora ponen en circulación la piel de ante, ora el brocado, ora, en fin, algún otro tipo de piel que convierten en algo infinitamente deseado por toda mujer burguesa, a la que obligan a

pagar triple por el artículo, ya que, ¡vean ustedes qué cosas!, está de moda.

Con este ejemplo se puede ver por qué caminos degradan las fábricas el buen gusto. Se muestran serviciales cuando el gusto es indiferente y no está en contraposición con la baratura; pero someten el gusto a servidumbre cuando así lo exige el beneficio de la venta.

¿Se puede acaso negar que no sólo las viviendas de los obreros y funcionarios, sino las casas de la gran mayoría de los burgueses, están atiborradas de increíbles mamarrachos, desde el punto de vista estético, y que además son mamarrachos procedentes casi exclusivamente de la producción fabril?

Mas las consecuencias que de esto sacaron individuos como Morris y Ruskin son incorrectas. No es cierto ni mucho menos que la industria mecanizada deba, irremisible e ineluctablemente, producir objetos de uso común tan malos.

Al contrario, la industria mecanizada, en su ulterior desarrollo, ha de poder fabricar — y en parte siempre ha estado en condiciones de hacerlo — objetos artísticos muy delicados sin intervención de la mano del hombre, como no sea en el retoque final de un obrero-maestro.

¿No resulta característico el que Ruskin considerara al principio de su carrera que todos los medios de reproducción fotográfica eran un completo horror, que la sustitución del grabado a mano por el heliograbado era un signo de profunda barbarie, y que en cambio, al final de su vida, ante la asombrosa perfección alcanzada por el heliograbado, hubiera de confesar que con ello se estaban abriendo nuevas esferas a un arte peculiar?

La industria, cuya esencia está constituida por la fácil y barata reproducción de cualquier cantidad de ejemplares de un objeto determinado, irrumpe en unos campos en los que al parecer habría de ser absolutamente imposible su presencia. No hace mucho, todos se burlaban de los aparatos musicales mecánicos, pero actual-



mente existe la máquina musical "Mignon" que reproduce la ejecución de un autor, o de un gran virtuoso en un determinado instrumento, con tal exactitud que gracias a la grabación es posible someter a un preciso análisis físico-acústico o estético la mencionada ejecución.

¿Y en el campo del teatro? ¿Quién habría podido suponer que fuera posible otra reproducción del trabajo del actor que la repetida ejecución del papel por el mismo actor aunque tal cosa se hiciera por centésima vez (lo que ya en sí parecía algo comercial)? Sin embargo, ahora el cinematógrafo empieza a crear un cine-teatro en el cual el actor puede representar ante cientos de miles de personas aún después de su muerte y con la misma perfección de la velada más afortunada de su vida; sí, el cinematógrafo, que para estos fines se asocia con un fonógrafo perfeccionado. No considero, naturalmente, que sea indispensable sustituir al "gran mudo" por el "mediocre parlante". Es un gran error estético conjugar la pantalla con la palabra tal como ésta suena en el teatro. Pero la sola posibilidad de grabar a nuestros grandes actores, a nuestros grandes oradores, con sus figuras, con sus voces, con su patetismo, es naturalmente una gran conquista. Claro está que desde un punto de vista formal, esto es una pura industria, toda vez que cabe la posibilidad de difundir después el fenómeno artístico en cualquier cantidad de ejemplares y a un precio extremadamente bajo comparado con el del original.[3]

Toda la cuestión está en saber si esta colosal popularización, esta colosal baratura que puede alcanzarse por los caminos de la industria, tiene que ir irremisible-

3. En esta idea no hay desconfianza con respecto al cine sonoro como arte; Lunacharski tenía en gran estima sus posibilidades. Sin embargo, consideraba desacertado cargar al cine con un incesante diálogo dramático-teatral. Consideraba que la grabación continua de palabras era sólo un medio para conservar los fenómenos lingüísticos (en particular los artísticos) socialmente importantes. *(Nota de la edición rusa.)*

mente ligada a la vulgaridad, a la baja calidad y al bajo nivel.

Siempre fue así, por cuanto la industria estaba al servicio del capitalismo. Otra cosa es la producción social masiva en una sociedad para la que cuentan ante todo las necesidades del hombre. Esto ya no significa captar cuál es el gusto del momento y salirle al encuentro, esto significa también formar este gusto. Sólo es bueno aquel artista que procura elevar la gran altura el gusto de sus conciudadanos.

Y aquí es donde voy a pasar a una idea a mi juicio extremadamente importante; no pretendo, ni mucho menos, hacerla pasar por original, pero considero que debe ser comprendida en toda su simplicidad, sin acaloramientos superfluos, sin exageraciones caricaturescas como las que nos salen al paso con frecuencia en estos últimos tiempos: *es indispensable una indestructible unión entre la industria y el arte.*

En el marco de la sociedad burguesa, proponerse esta tarea es empresa sin esperanza. Allí sólo puede producir un efecto positivo en casos raros y particulares. Pero en el marco de la sociedad comunista, plantear esta tarea es algo absolutamente necesario.

Como es natural, comprendo muy bien que en nuestro duro momento de transición sólo es posible alcanzar pequeños resultados a este respecto. (Con lo que menos podremos tomar este Jericó del gusto individual, con lo que menos podremos superar el divorcio entre la industria y el arte, es con las chillonas y trompeteras proclamas del falso constructivismo.) Pero algo se está haciendo en este sentido, y lo que se hace debe ser aumentado.

¿Hacia dónde hay que dirigir nuestros esfuerzos?

No voy ahora a hablar de las tareas específicas de Rusia: de ello se puede hablar aparte. Ahora tomaré el problema en sus líneas generales, tal como se presenta no sólo ante nosotros, sino como se planteará en Europa al aproximarse el comunismo.



Ante todo, voy a volver al primer problema: la industria irrumpe en la naturaleza, en el paisaje, y lo estropea.

¿Es cierto o no lo es? ¿Es cierto que un viejo castillo medieval, que una ruina cualquiera resulta poética y hermosa en tanto que un nuevo edificio, una nueva fábrica, construida racionalmente según los principios de la industria de la construcción — por ejemplo, una gigantesca fundición — es irremisiblemente fea?

Esto, naturalmente, es falso en absoluto. Habría que estar rodeado de todos los prejuicios imaginables — del tipo de los de adoración al pasado — para asegurar semejante cosa. Verdad es que Tolstoi determinó con cierto sentimiento de hostilidad el sentido mismo de la palabra "poético", considerando que en él resucita algo cuya vida terminó. Su definición de lo poético quizás habría gustado mucho al flanco de los futuristas con predisposición antipoética. Pero esto es, naturalmente, un absurdo.

Poético significa creador. Cuanto más creación hay en una cosa, tanto más poética resulta. ¿Pero es que la creación puede manifestarse en forma puramente utilitaria? Sí, y también en esta forma será poética.

¿Significa esto, pues, que la creación industrial no puede prestar especial atención a su faceta estética, a su forma?

Nadie más lejos que yo de la idea de adornar a la industria. No lo necesita en absoluto. Por el contrario, con absoluta independencia del arquitecto y del artista, la industria ha conseguido en muchas cosas, incluso ahora, notables resultados estéticos.

Al transatlántico se le exige un enorme tamaño, ligereza, velocidad y elevado grado de confort. Es natural, pues, que planteado así el problema, si es resuelto satisfactoriamente por el actual ingeniero naval, lleguemos al sorprendente resultado estético de que nos habla Le Corbusier. Este carácter puede aplicarse también al automó-

vil, al aeroplano, y se refiere a la elegante y simple resolución de toda una serie de problemas de montaje, de amueblamiento y de proporciones, a los que aún no se han acercado los arquitectos, prisioneros de las antiguas formas, que por así decirlo han sido resueltos con esbeltez, jugando y como de pasada, por los ingenieros.

Pero el ingeniero, en todos estos casos, estaba interesado en la elegancia de las formas. Deseaba construir unos buques, automóviles y aeroplanos que alegraran a la vista. Y en la industria pesada, ¿se propone el ingeniero semejante objetivo? A veces es indudable que sí.

No hay duda que casi siempre la máquina es en sí una belleza. Rara vez he visto máquinas desgarbadas, y si se va a un buen museo y se contempla la evolución de una máquina, casi siempre se verá algo parecido al desarrollo de un organismo animal. También allí hay ictiosaurios y mastodontes, y al principio las máquinas son algo desmañadas, inarmónicas, desacertadas, mas luego — cada vez más — adquieren, a diferencia de los organismos animales, potencia, armonía interna y elegancia.

Las especies animales empequeñecieron al perfeccionarse. La máquina se perfecciona y se fortalece, pero no hay duda que se perfecciona. Cuando se contempla a las más hermosas máquinas, se advierte que el quid no está solamente en la proporcionalidad de sus piezas o en la congruencia de los movimientos que la máquina realiza con fuerza y gracia. La misma composición de las superficies pulidas y pintadas, el adorno parco pero congruente, la desusada limpieza que rodea a la máquina, el suelo cubierto de losas, las amplias ventanas vidriadas que permiten el paso de gran masa de luz (recuérdense, por ejemplo, las grandes centrales eléctricas), todo eso produce una fuerte impresión estética, obligando a cada uno de nosotros a admitir la existencia de bellezas de acero o de hierro fundido que pueden colocarse con pleno derecho mucho más arriba que cualquier cuadriga viva o de bronce al gusto antiguo.



Así pues, sería de desear que cada vez más se adecuaran a la industria elementos de arquitectura o estéticamente arquitectónicos, y no sólo en un orden formalmente escolar. El ingeniero no debe ser únicamente utilitarista, o más exactamente, debe ser utilitarista hasta el fin. Ha de decirse a sí mismo: quiero que mi máquina dinámica sea extraordinariamente barata, sea extraordinariamente productiva y sea también una belleza.

Y lo mismo, naturalmente, en la producción de consumo directo. El técnico que crea artículos de uso común debe ser un artista produciendo objetos para un hombre que no sólo desea simplemente utilizarlos sino alegrarse con ellos. Importante es que los alimentos no sólo sean nutritivos, sino también sabrosos; pero aún es mil veces más importante que un objeto útil de uso común no sólo sea útil y congruente, sino también *alegre*. Decimos esta palabra en sustitución de las palabras "hermoso, elegante", que a pesar de todo nos parecen enigmáticas (con esto van a empezar acto seguido toda clase de discusiones y nos van a tachar de estetistas). Lo diremos así: *alegres*. Alegre debe ser el vestido, alegre debe ser el mueble, alegre debe ser la vajilla y alegre debe ser la vivienda. El técnico-artista y el artista-técnico — hermanos de sangre — llegará día que se preocupen de que la producción de máquinas no disminuya, antes eleve, el gusto de la masa humana, y que la masa humana, al dejar de ser muchedumbre gregaria, se torne exigente a este respecto.

El técnico-artista es el ingeniero que ha pasado por una seria escuela de historia del arte, por el estudio de las necesidades del ojo humano, del oído, y por el aprendizaje de los métodos que hacen posible la satisfacción de estas necesidades. El artista-técnico es el hombre dotado por la naturaleza de acertado buen gusto y de facultades creadoras, y que además ha pasado, en primer lugar, por una escuela racional de maestría artística, y en segundo lugar, por una escuela técnica, pues debe-

rá, en calidad de ayudante, en calidad de principal colaborador, participar en la creación de cada producto.

Todo esto, en esencia, se está haciendo ya ahora en la industria, pero se lleva a cabo de modo casual, vulgar, falto de gusto, y esta situación requiere enormes correcciones.

Pero aquí se nos plantea otra cuestión: ¿existen, pues, algunas leyes del gusto que puedan ser aprendidas?

"¿Qué quiere usted decir con esto? — me preguntará algún adorador del pasado —. Seguramente, usted quiere indicar que un artista debe aprender todos los estilos: las líneas de las construcciones de la antigüedad, el estilo de los dieciocho Luises, etc."

En cambio, el futurista me dirá malignamente:

"¿Pero qué es el gusto? El gusto depende totalmente de las variaciones del día. ¿Acaso puede hablarse de leyes del gusto? Esto es cosa de la creación individual y de los contagios masivos. Dios nos libre de buscar aquí algo estable y clásico. Dios nos guarde de congelar la eterna carrera de la inventiva. Y quienes mayor razón tienen son los teóricos "Dada", que dicen: "lo importante no es que un objeto sea hermoso, inteligente o bueno; lo importante es que sea nuevo, que no haya sido visto".

Naturalmente, tanto una afirmación como otra son absurdas. Actualmente no podemos decir que la ciencia del arte haya madurado, pero está claro que nos va dando ricos retoños por todas partes. En este sentido, la música se acerca más que las otras artes al descubrimiento de sus principios. La música dispone, hablando en puridad, de una profunda ciencia sobre la belleza musical. Esta ciencia, la verdad, está algo anquilosada y sufre actualmente la peculiar lucha de la innovación, pero tal innovación, al ensanchar los límites de la ciencia musical, permanece fiel a los principios fundamentales que, quizá con alguna estrechez pero con fidelidad, fueron adivinados gradualmente por la teoría musical en formación.

Existen unas leyes objetivas del gusto que, así como



las leyes objetivas de la armonía o del contrapunto permiten una ilimitada creación, una ilimitada diversidad de variaciones creadoras y una fructífera evolución de todo el complejo, de la misma manera, naturalmente, las leyes generales del gusto en las artes plásticas permitirán toda clase de libertad en su aplicación.

La gigantesca tarea artístico-industrial, que no seremos nosotros quienes resolvamos, pues quizá sólo la prepararemos para nuestros hijos, se reducirá precisamente a hallar los principios simples, sanos y convincentes de lo alegre y a aplicarlos a la industria mecanizada, más grandiosa que hoy día, y a la construcción de la vida y del modo de vivir de nuestros felices e inmediatos descendientes.

# EL ARTE EN MOSCÚ

Por desgracia, los camaradas del Komintern que han llegado a Moscú van a encontrar a la capital en un momento poco propicio por lo que respecta a la vida artística. Todos los grandes teatros están cerrados, aunque hemos tomado medidas para que cinco de ellos ofrezcan espectáculos especiales para el Komintern del 1.º al 5 de junio. Se han interrumpido los más importantes conciertos; los artistas de todos los géneros se han dispersado por provincias, o bien van a sus chalets o a los balnearios a descansar.

Y, sin embargo, podemos decir con orgullo que desde el punto de vista artístico Moscú ha constituido el pasado invierno un centro cultural muy importante, y por lo que puedo juzgar a tenor de los periódicos y revistas llegados hasta mí, un centro con más intensa vida interior y más armónica fisonomía externa que cualquier capital europea. Naturalmente, no quiero con eso indicar que Moscú se haya convertido en una nueva Atenas, ni que pueda en alguna manera satisfacer ni en pequeña parte la crítica severa del comunista culto; a esto, claro, no hemos llegado. Los defectos de nuestra vida artística son muchos. Pero los camaradas del Komintern sabrán tomar en consideración la fuerza de la corriente contra la que hemos de remar. Y este hecho, el de que estamos remando contra la corriente, es lo que ante todo hay que señalar.

Por otra parte, no quiero dar a esta serie de artículos míos el carácter de peculiar cicerone del Moscú artístico, y aún menos el del cicerone que, llamando la atención de los oyentes ante unas puertas cerradas, deba

decir: "Aquí, en invierno, hubo esto y aquello". Hasta cierto punto, quiero poner en conocimiento de mis camaradas la estructura misma de nuestra vida artística y sus problemas internos.

Empezaré, por ejemplo, con las artes plásticas, algo, pues, que dista de ser el lado bueno del asunto.

Todavía no es posible dar cuenta con exactitud de por qué las llamadas exploraciones progresistas en el campo del arte hallaron ante todo acogida — y se manifestaron en su forma más viva — precisamente en el campo de la pintura y en parte en el de la escultura.

El marxista puede establecer muy exactamente el porqué del peculiar carácter del arte academicista de finales del siglo XIX, su realismo marchito, y el porqué de la aparición del impresionismo y su rápida sustitución por el cubismo, el futurismo, el suprematismo, el expresionismo, etc. Tampoco es sorprendente que estos fenómenos no se limitaran a las artes figurativas y se extendieran luego a la literatura, a la música, etc.

Pero ¿por qué empieza precisamente en la pintura la germinación de las nuevas tendencias, se arma allí el escándalo, se escupe y ridiculiza a los innovadores, a quienes después se pondrá en un pedestal y por cuyos cuadros se pagarán grandes sumas, convirtiéndose los autores en nombres de celebridad europea y siendo conocidos en aquellas capas de la población que en general piensan muy poco en la pintura? En efecto, todo el mundo sabe que cuando hay que hablar de la historia del arte a partir de los años 90 del pasado siglo, se empieza en seguida a enumerar a los más importantes líderes de las tendencias que acabo de indicar. Los nombres mismos de "impresionista", "simbolista", "cubista", fueron utilizados en primer lugar por los pintores. Todavía no está claro qué es lo que condiciona esta particularidad de la pintura.

Hago esta observación de pasada; sin analizar nada de momento, me limito a constatar el hecho de que en



nuestro país la lucha entre las tendencias toma las más airadas formas precisamente entre los artisas de las artes plásticas.

Las líneas divisorias en nuestro mundo de las artes plásticas son, en lo principal, las siguientes: coletea aún el grupo de los artistas-realistas, que ofrece — aunque raros — notables y verdes retoños fieles al legado de "Los ambulantes". ("Los ambulantes" era el nombre de un grupo de artistas-realistas de matiz populista que en su tiempo triunfó de un tipo euro-occidental de academismo ruso gastado ya en gran medida.) Esto, por decirlo así, es el flanco de extrema "derecha" de nuestra pintura. A primera vista da la impresión que esta gente no ha olvidado las tradiciones democráticas y parecería lógico que para ellos, cuyos precursores fueron los exponentes de las mismas tendencias y capas sociales que tuvieron por profetas a Chernichevski o a Saltikov, habría de ser lo más fácil salir al encuentro de la cultura proletaria, que no puede dejar de adherirse a la pintura realista, ilustrativa y con tema. Al proletariado le interesa extremadamente ver, en una forma precisa y artísticamente expresiva, los episodios de la historia de la revolución y el reflejo de sus sueños sobre el futuro, así como los retratos de sus novísimos héroes y líderes, sin exceptuar también las escenas de la multiforme vida humana. Esto es indiscutible y evidente.

Por más que se condenen sus defectos, los artistas realistas del tipo de Repin, o incluso de Yarochenko y Makovski si queréis, habrían encontrado calurosa acogida en las filas del proletariado.[1] Pueden replicarme que en esto se habría puesto de manifiesto el atraso del proletariado; pero sería un "atraso" fructífero.

Por otra parte, los camaradas del Komintern saben que los epígonos de los populistas se unieron en aplas-

1. Fenómenos semejantes se advierten hoy día entre nosotros (la Asociación de Artistas Revolucionarios). *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)

tante mayoría a la corriente de los socialistas revolucionarios y a la de las "centurias negras". Esto repercutió también en los artistas de estas tendencias. La mayoría de ellos se mostraron al principio ajenos a la nueva corriente, consideraron negativamente el movimiento de Octubre y no le tendieron la mano. Ahora estamos tomando medidas para proporcionar a los mejores de estos artistas los llamados racionamientos académicos y otras prestaciones, para con ello aportar una ayuda a su trabajo y a su posible crecimiento. Sin embargo, no hay una gran relación entre ellos y nosotros.

Hay, sin embargo, excepciones. Así pues, el destacado artista amigo de Tolstoi, L. Pasternak, hace retratos, tanto individuales como colectivos, de los líderes de la revolución siguiendo su estilo peculiar que cae entre el realismo y el impresionismo. También pinta retratos uno de los mejores retratistas de esta escuela, el artista S. V. Maliutin. Pero se trata de excepciones.

Quizá el grupo principal de nuestras artes plásticas sea el "centro", que procede de los refinados europeístas organizados en torno al llamado "Mundo del Arte".

Hablando en puridad, este gran ejército de artistas no tiene unidad interna alguna. Muchos de los destacados representantes de este grupo y tendencia — tales, por ejemplo, como el superdotado Kustodíev, como el notable en su género Petrov-Vodkin — participaron en la decoración de Petrogrado en la época de las grandes festividades y ejecutaron encargos oficiales. Algunos de tales artistas son funcionarios soviéticos al servicio de los museos. Allí trabaja, en la investigación de antiguos iconos, el famoso artista e historiador del arte Igor Grabar. Pero en lo importante, en las grandes obras artísticas de estos pintores, la llegada al mundo de la revolución socialista no se ha reflejado ni poco ni mucho; en la piscina de Siloé del arte "centrista" ruso, que el ángel exterminador de la revolución agitó, no advierto movimiento de aguas. Acaso sólo pueda citar un panel pintado por un representante izquierdista de este grupo, Konchalovski, con destino a la asamblea cosaca, pero también esto fue relativamente casual, como lo son igualmente algunos trabajos del escultor Konenkov (por ejemplo, una lápida conmemorativa en los muros del Kremlin).



Últimamente, los artistas "de centro" procuran agruparse formando una sociedad artística especial[2] cuya base es el común deseo de desarrollar, por fin, el arte en toda su amplitud, asegurándose así las mejores condiciones (con la ayuda del Comisariado Popular de Educación), y también el deseo de trabajar codo a codo con el Poder soviético. A esta agrupación se han adherido algunos que en sentido artístico son "de derechas" (por ejemplo, los hermanos Vasnetzov y otros), otros que son "de centro" (artistas tales como el entusiasta Máchkov, el antes citado Konchalovski y el artista decorador Yakúlov, hombre interesante y culto en alto grado) y, en fin, otros "de izquierda" (que incluyen hasta a uno de los líderes del expresionismo, no sólo ruso, sino también alemán: Kandinski).

2. La sociedad artística aquí mencionada se llamaba "Organización Artística Libre". En estos últimos años, los propagandistas occidentales del "abstraccionismo" consideran a V. Kandinski como uno de los promotores de esta tendencia y se basan en aquellos trabajos suyos que no contradicen esta afirmación. Pero esta parcial y abreviada característica no responde a la realidad ni explica por qué V. Kandinski adquirió una grande y especial celebridad en Alemania, después de la derrota de este país en la Primera Guerra Mundial, coincidiendo con el auge del expresionismo, al que se adhirieron una serie de artistas alemanes de tendencia revolucionaria (Georg Gross, Otto Diks). La definición de Lunacharski se confirma con el "Balance de la actividad del Instituto de Cultura Artística" publicado en el número 1 de la revista *Arte Ruso* en 1923: "El Instituto de Cultura Artística nació en mayo de 1920 como departamento de la Sección de Artes Plásticas del Comisariado Popular de Educación. Kandinski participó activamente en la organización del mismo. Sin embargo, pronto surgió una radical divergencia entre Kandinski y una parte de los miembros del Instituto. El *psicologismo* de Kandinski pronto disintió de los puntos de vista de aquellos que defendían la «cosa» material, suficiente en sí misma, como sustancia de creación. Kandinski se retiró, y en la reorganizada dirección entraron Rodchenko, Stepánov, Babichev y Briúsov." *(Nota de la edición rusa.)*

Es muy probable que esta agrupación reavive al arte plástico. De momento, lo repito, hay poco de qué alegrarse. Después de la revolución se han organizado algunas exposiciones sueltas, pero han quedado deslucidas, sin novedad alguna, sin que se advirtiera en ellas ninguna brusca transición. En el pasado invierno no ha habido ninguna exposición notable e importante. En el próximo invierno se montarán grandes exposiciones, y todo induce a pensar que en las nuevas telas jugueteará por vez primera con sus rayos rojos el sol cada vez más alto de la revolución socialista.[3]

La tercera sección está constituida por los "izquierdistas". La figura central son aquí los llamados "comfuti" (comunistas-futuristas). Lindan a la izquierda con los suprematistas-abstractos, y por la derecha con los artistas estilizadores al modo, por ejemplo, del actual director de la Sección de Artes Plásticas, el capacitado N. Altman, y del ex director de la mencionada sección, el talentoso D. Sterenberg.

El que sean precisamente los futuristas quienes hayan promovido en su ambiente un grupo comunista es algo que no asombrará a los camaradas del Komintern. En la sociedad burguesa rusa estaban hasta cierto punto arrinconados, mas ellos eran jóvenes y se consideraban revolucionarios en la técnica artística: es muy natural que pronto sintieran simpatía por la revolución y se dejaran cautivar por ella cuando les tendió la mano.

Pero ¿cuándo les tendió la mano?

Debo confesar que, ante todo, fue mi mano la que se tendió. Y no se la ofrecí porque sintiera entusiasmo por sus búsquedas.

Cierto es que no pertenezco al número de personas que se limitan a un gesto de desagrado ante los futuristas, resoplan y dicen: ¡hombres absurdos! Conozco las

3. El año 1923 nos ha traído algunos síntomas reconfortantes. *(N. del A.)* (Observación hecha en 1923.)



profundas raíces sociales de las que ha brotado esta planta peculiar, y no renuncio en absoluto a la esperanza de que los frutos del vegetal puedan ser a fin de cuentas incluso útiles al crecimiento general del arte, de que la monstruosa unilateralidad de los futuristas y su extremado enfoque analítico del arte pueda dejar en última instancia una provechosa huella. Mas, con todo, hay que considerar su arte como producto de la descomposición del arte precedente, y como campo sembrado de partículas del arte del futuro, todavía anárquicamente desparramadas, que deberán reunirse en un todo único a manos de algún sintetizador genial.

No puedo considerar a este arte de otro modo que como laboratorio, como cocina, a la que hubo que descender para abandonar el aire enrarecido del arte académico-realista llegado a una completa vetustidad y falto de alma. Mas a pesar de todo, tendí la mano a los futuristas principalmente porque la política general del Comisariado Popular de Educación nos obligaba a apoyarnos en una colectividad seria de fuerzas artísticas creadoras. Estas fuerzas las hallé casi exclusivamente aquí, entre los llamados artistas "de izquierda". La verdad es que esto se ha repetido en Hungría y está teniendo lugar en Alemania.

Ahora que el poder proletario se ha consolidado en Rusia, entre los artistas de "centro" ha cobrado fuerza, como ya he indicado, un movimiento de simpatía por el Poder soviético. Y éstos pueden ofrecernos mucho más que los "izquierdistas".

Sí, tendí la mano a los "izquierdistas", pero el proletariado y el campesinado no la tendieron. Al contrario, incluso cuando el futurismo se cubrió densamente de revolucionarismo, el obrero tomó el revolucionarismo pero torció el gesto ante el añadido futurista. Los futuristas dicen: el proletariado no ha crecido lo bastante. Pero hay diferentes crecimientos. El futurismo es un crecimiento torcido del arte. Es la continuación del arte bur-

gués con determinadas "retorceduras" revolucionarias. El proletariado también continuará el arte del pasado, pero lo hará a partir de una capa sana, quizá directamente del arte del Renacimiento, y lo llevará más adelante que todos los futuristas, aunque en una dirección completamente distinta.

El más importante intento de Moscú para prestar ayuda a los artistas fue la erección de gran cantidad de monumentos provisionales en las calles y plazas. Hay que confesar francamente que, en general y en conjunto, este intento sufrió un estrepitoso fracaso. Artistas de diversas tendencias, principalmente "izquierdistas", levantaron monumentos horribles. Muchos de ellos tuvieron que ser retirados a toda prisa. Es dudoso que hubiera tan sólo uno que pudiera tomarse por auténtica obra de arte.

Sin embargo, hay que decir que la experiencia terminó así sólo en Moscú. En Petrogrado la cosa fue diferente. Allí hubo unos monumentos desafortunados y otros inaceptables, pero también hubo algunos soberbios. Todo el mundo lamenta que hoy día, si no me equivoco, se hayan deteriorado los monumentos a Radischev y a Lasalle, y unánimemente se desea su restauración. Merecen perfectamente ser fundidos en bronce monumentos como el busto de Herzen, el busto de Chevchenko y muchos otros, por ejemplo, la figura de Carlos Marx (obra de Matviéiev, colocada frente al Instituto Smolni), semejante a la cual no hay nada en Moscú. Como monumentos artísticos erigidos por el Poder Soviético en Moscú podemos citar las figuras colocadas en el bulevar Tsvetni — el monumento a Dostoievski y la estatua "El Pensamiento" —, pero se trata de obras realizadas antes de la revolución por el artista Merkúlov, y nuestra intervención se limita al hecho de haberlas adquirido y colocado. Señalaremos también un obelisco nada malo, erigido frente al edificio del Soviet de Moscú, obelisco perteneciente al artista Andréiev que ya antes había creado un interesante monumento a Gógol.



No voy a hablar de lo que proyectamos a este respecto. Sólo diré que hay una serie de monumentos encargados, a mi juicio muy interesantes, sobre los que se está trabajando. Entre ellos un gigantesco monumento a Marx en la plaza del Teatro. En general, el fracaso en la serie de monumentos perecederos no nos ha desanimado, pero es preciso reconocer sinceramente este fracaso.

La decoración de calles y plazas en Moscú y Petrogrado durante las grandes festividades — cuando todavía no ahorrábamos los materiales — era alegre. En Petrogrado lo era de modo especial por cuanto tomaban parte en ella artistas de todas las tendencias. En Moscú ha irritado a muchos el extraordinario "izquierdismo" de las decoraciones. En cuanto al presente, a pesar de la importancia que concedemos a la fiesta de la llegada de nuestros queridos huéspedes, hemos renunciado a esta decoración debido a la carestía de materiales textiles.

Lo más difícil en la organización de esta faceta del arte es allanar las relaciones entre los propios artistas. Por ejemplo, no hace mucho se organizó un gran mitin de artistas. Mi discurso programatorio fue acogido por algunos con abierta simpatía, en tanto que otros, la minoría "izquierdista", lo aceptaban con reserva. Sin embargo, así que abandoné el teatro se armó la de Sodoma y Gomorra: los artistas intercambiaron insultos a troche y moche. Mas a pesar de todo, la masa central de la organización artística libre, que ahora entra en juego, me obliga a pensar que en este dificilísimo campo nos acercamos a una constitución orgánica.

Invitamos a los camaradas del Komintern que se interesen por el arte a visitar nuestros museos, la galería Tretiakóvskaia — notable, extraordinariamente enriquecida, aunque padeciendo la falta de local suficiente —, y todas las colecciones de los mecenas, que hemos mejorado cultamente después de abrirlas a toda la población y enriquecerlas con nuevas adquisiciones.

La vida en los museos de Petrogrado, Moscú y toda

Rusia se ha desarrollado extraordinariamente durante la revolución. Hemos tomado medidas extremas para conservar los bienes de los zares, de los grandes señores y de la Iglesia. Gracias a ello, nuestros museos han disminuido en número, pero han mejorado en calidad y atraen gran cantidad de público, principalmente obreros, soldados rojos y estudiantes.



# EN TORNO A LA PINTURA RUSA

*(A propósito de la exposición de Venecia)*

## I

El pabellón ruso de la exposición de Venecia ha sido ya valorado desde todos los puntos de vista por los visitantes y por la crítica. Al preguntarnos si el gobierno soviético obró con acierto al aceptar la invitación de los directores de la exposición internacional de Venecia podemos contestar con seguridad que sí, que obró con acierto.

Alrededor del pabellón central de la exposición se dispusieron cuatro grandes pabellones complementarios destinados a cuatro grandes potencias. Entre estos pabellones se contaba el nuestro. ¡Imagináos qué feliz impresión hubiera causado a los emigrados blancos el que nuestro pabellón permaneciera vacío! Y qué maravillosamente habría subrayado esta circunstancia — para decenas de miles de visitantes y para cientos de lectores de periódicos — la afirmación de que Rusia quedaba fuera del número de las grandes potencias culturales. Todavía habría sido peor si las paredes del pabellón se hubieran cubierto con las obras de estos apátridas que odian a la nueva Rusia.

Naturalmente, una cosa es ocupar el pabellón, y otra ocuparlo con honor. Nosotros lo ocupamos con honor. Los críticos serios señalan ante todo que los montadores de la exposición no sólo prestaron un gran servicio a la cultura italiana sino que deben servir de modelo a los organizadores de pabellones de otros países. "Porque la verdad es — dicen estos críticos —, que los demás con-

sideraron la exposición veneciana como un enorme mercado. Los artistas enviaron a ella unos cuadros pintados especialmente para la venta. A nadie le pasó por la cabeza organizar la exposición de forma sistemática para ofrecer una idea de todas las tendencias de su arte."

Incluso los críticos que encuentran varios defectos, o más exactamente, que no dan un valor excesivamente elevado al nivel de nuestro arte, no por ello dejan de considerarlo, en general y en conjunto, como uno de los más interesantes del certamen. Y el espacio periodístico consagrado al mismo es seguramente mayor que cualquier otro si exceptuamos acaso el que dedican al de su patria, Italia, representado con mucha riqueza, y a Francia.

Agrupando las citas de periódicos y revistas, podemos decir que a tenor de sus opiniones la exposición se divide en tres grupos: el de izquierda (suprematistas, constructivistas, etc.), el de centro, representado con mucha riqueza por el grupo "Valet Bubnov", y el resto, que es más derechista.

Casi unánimemente, todos los críticos reconocen que el flanco izquierdo de la pintura rusa — que aquí, hasta el presente, imagina ser progresista — es de una tendencia acabada y caduca.

La relativa fuerza que tiene en Rusia, y que se refleja también en la exposición, ha sido considerada por algunos críticos italianos como síntoma de cierto atraso en las organizaciones sociales rusas. En Europa ya nadie se entretiene con eso. Es muy notable que, de entre los artistas de izquierda, algunos críticos señalen no sin simpatía a David Sterenberg porque, a su juicio, se aparta de los izquierdistas para apuntar a cierto "clasicismo" y a cierta sencillez. Los de "Valet Bubnov" consiguieron no pocas alabanzas, y paralelamente también muchos reproches no carentes de importancia. A los ojos de los italianos, estos artistas eran los principales, los más característicos representantes de la pintura rusa moderna.

Algunos cuadros de diferentes artistas independientes



se señalaron igualmente con interés y a menudo con alabanza.

Causaron gran impresión los trabajos de Annenkov, pero casi todos los críticos sin excepción tachan de inorgánica la fusión del cubismo externo con un realismo claramente expresado.

Pasaré a mencionar las citas de algunos de los artículos críticos que merecen mayor atención. Nino Barbantini, veneciano experto en arte, que goza de gran autoridad, consagró a la exposición rusa un largo artículo. En él, se detiene extensamente en nuestras tendencias, cuya historia reproduce con objetividad total, y describe el último estadio de esta manera: "D. Sterenberg, si no me equivoco, es el principal representante del constructivismo (?!). Su pintura es plana y clara, con un primitivismo tenso y consciente; es esquemática, sin relieves plásticos, sin perspectiva. Pasados los espasmos del cubismo, pasada la incomprensible abstracción del suprematismo, y superada esta época de falsificaciones, busca a su manera el camino hacia el clasicismo. Sin embargo, por lo que puede juzgarse gracias a la exposición, el clasicismo no existe actualmente en Rusia. En su lugar está volviendo más que nada el realismo, que tiende a hacerse comprensible en mayor grado y de forma más general. Así trabajan Yákovlev, Radímov y otros, si bien han vuelto a la pintura ilustrativa que estuvo en boga aquí hace unos 70 años".

No cabe creer que un retroceso de 70 años represente necesariamente para Barbantini un reproche. La verdad es que él mismo aconseja una vuelta atrás, y no de 70 años sino de tres a cuatrocientos. En sus observaciones hay una buena parte de verdad. Como es natural, no se puede llamar constructivista a Sterenberg, pero el hecho es que en sus trabajos y en la conciencia que tiene de sí mismo representa con bastante claridad al grupo de izquierda especialmente por su camino técnico, y al propio tiempo por sus emociones psicológicas que retornan

a lo clásico. También es cierto que en nuestro país no hay clásico alguno.

Yo mismo señalé la época de "Los Ambulantes" como momento del arte ruso del que conviene aprender en cierto modo. No hay en absoluto por qué asustarse de la expresión "ilustrador". La cosa está sólo en *qué* ilustrar y en *cómo* ilustrarla. La ilustración artística de las emociones del más grande siglo de la historia no humilla ni mucho menos a un artista. ¿Pero cómo podrá esta ilustración cobrar mayor fuerza en nuestra época de masas que tiende a la cultura proletaria? Naturalmente, sería posible mantenerse rigurosamente dentro de los límites de "Los Ambulantes". Si la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria pudiera sencillamente abandonar cierto estadio previo de defectos puramente pictóricos y adquirir la fuerza de pincel de los buenos artistas de "Los Ambulantes", podría ya crear cuadros auténticos, los cuadros que necesitan nuestras masas.

No hace mucho he visto un trabajo de Pchelin, "Stenka Razin". Como ilustración histórica no está mal. Está impregnado de determinado espíritu revolucionario. Es útil mostrarlo en cualquier museo de la revolución a los excursionistas que lo visitan. Pero, naturalmente, desearíamos una pintura más vigorosa. Claro está, se trata de algo muy diferente a la genial "Boyarínia Morozova", de Surikov.

Pero hay también otro camino, un camino muy de desear: el del clasicismo de que nos habla asimismo Barbantini, aunque allí, en occidente, este clasicismo ha de tener un significado muy distinto. Es el camino de la pintura monumental. También un pequeño cuadro que se puede colgar con su marco en las paredes de un club puede ser monumental, aunque para ello deberá ser clásico. Los clásicos auténticos, trátese de Fidias o de Ticiano, también ilustraron ampliamente su época, pero lo hicieron llevando a la mayor fuerza de expresión el principio que yacía en la mencionada época y convirtiéndolo



en imágenes majestuosamente acabadas. La Hélade, que conocemos casi exclusivamente por la escultura, las ofrecía con una sencillez plástica extraordinaria, casi en abstracto. El Renacimiento, con la supremacía de la pintura, aunó a ello el encanto del colorido, sin destruir ni mucho menos, por otra parte, la monumentalidad general del estilo. Debemos pasar a un enorme — en el mejor sentido de la palabra — fresco simbólico, y durante el camino que nos conducirá a él hemos de crear un cuadro que, apoyándose en las formas del Renacimiento, las anegue de contenido vivo.

No niego ni por un minuto la necesidad de la coexistencia de un arte realista agudamente observador con un género expresivo, con toda la ilimitada poesía del paisaje e incluso con las miniaturas. Todo está bien en su lugar. Pero en una época revolucionaria, el tono lo debe dar la pintura monumental. Ésta no existe, o más exactamente, está representada únicamente por el retrato de Annenkov, el cual, como señala con justicia el crítico italiano, todavía se enmaraña en cierto modo con restos de cubismo.

Indicaremos también que Barbantini, al igual que otros, considera esta época de izquierdismo como época de falsificación. Al grupo "Bubnoi Valet" lo relaciona ante todo con Guérin. A este respecto hace una observación general sobre la quizá desmedida dependencia de la pintura rusa con relación a la francesa, y señala que los propios rusos, por lo visto, no ven en esta circunstancia nada humillante para ellos, sino que, por el contrario, se enorgullecen de tal dependencia. Es una observación completamente acertada, aunque, hablando en puridad, no hay naturalmente ninguna humillación en las profundas relaciones de nuestro arte con los poderosos genios del arte extranjero. Sin embargo, no podemos olvidar que nuestra pintura es infinitamente menos independiente que nuestra literatura. Por ejemplo, actualmente, cuando en el sentido político-social no seguimos ni mucho menos

los pasos ajenos, cuando la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas hace frente al resto del mundo, cabría esperar de nuestras propias obras artísticas cierta tendencia, si no a dominar, en todo caso a cantar una melodía independiente en medio del coro artístico general. En el arte proletario ocurre así. Como es natural, el arte proletario europeo, que dista de ser deslucido, tiene a las conquistas de la cultura proletaria rusa por las más avanzadas. No digo en absoluto que aquí la cosa se presente favorable, que podamos enorgullecernos de conquistas extraordinarias. Y aún menos, que la *Proletkult* haya hecho algo en el sentido de elaborar nuevas tendencias pictóricas: por el contrario, la *Proletkult* se ha dormido excesivamente a este respecto, y puede que continúe dormida en el camino de estas "falsificaciones".

Mas no por ello se dibuja ya menos un *afán por cualesquiera que sea nuevos principios* que estén extraordinariamente más próximos a la vida, un afán por organizar mundialmente tales búsquedas, y un orgulloso convencimiento — por otra parte, sin vanidad — del lugar que nos corresponde en dichas exploraciones.

Barbantini no es el único en señalar que, en la exposición rusa, la revolución como tal se refleja demasiado poco en nuestro arte. En realidad, es lo mismo que escribían los alemanes con motivo de nuestra exposición en Berlín. Vale la pena reflexionar sobre esto. Como es natural, la sola "reflexión" no dará como resultado el estallido de una nueva pintura rusa revolucionaria, pero hay que decir sencillamente que tal pintura debe venir. Es imposible no creer que en alguno de los próximos años — quizá dentro de cinco o quizá dentro de más — aparecerá un pintor ruso revolucionario que, uniendo todas las grandiosas vivencias de nuestra época y respondiendo a sus exigencias, creará una verdadera obra maestra, o una obra maestra a medias, en el tipo de pintura correspondiente. Al señalar la dependencia de toda la pintura rusa — y en particular del "Bubnoi Valet" —



con respecto a la francesa, Barbantini ofrece un pensamiento interesante con motivo de cierto existente paralelismo. Encuentra que los franceses aprendieron genialmente a convertir la realidad en substancia *sui generis*, transparente y vibrante. Francia tendió a la desmaterialización y creó una pintura cautivadoramente ilusoria, radiante e incorpórea que reinó por largo tiempo en Europa, "al tiempo que los rusos — prosigue Barbantini —, siempre mostraron, y actualmente muestran, un gusto sensible precisamente por la materia, por el denso color extraído de los tubitos; todo en la pintura rusa es concreto y volumétrico, los tonos son poderosos y cargados. La relación entre luz y sombras está distribuida en contrastes. Se advierte un constante deseo de representar materialmente a la materia. Este materialismo en las tentativas, inherente a los artistas rusos, a veces les empuja a extremos casi caricaturescos".

Señalamos con satisfacción estas conclusiones del talentoso e inteligente crítico de arte italiano. Cabe hacer tan sólo una pequeña corrección. En un determinado momento, la propia Francia se asustó de la inmaterialidad e incorporeidad de su pintura. La reacción de Cézanne y la de los cubistas fue precisamente provocada por este temor. Si nos preguntamos qué expresa desde el punto de vista social "la radiante inmaterialidad" y el "cautivador carácter efímero" de la pintura que entusiasma a Barbantini, deberemos responder que refleja la artificiosidad de una aristocracia superculta desconectada de las masas, del trabajo y de la naturaleza, y naturalmente, así fue la cosa. El impresionismo, en el más amplio sentido de esta palabra, fue del brazo con la decadencia y constituyó una de sus variedades — la más atractiva, cierto —, mas todo ello era fruto de la unión de decenas y quizá centenas de millares de las llamadas oligarquías culturales de las naciones. Cuando la sensible *inteliguentzia* burguesa de Francia elevó al pedestal a un Cézanne en esencia bastante plebeyo, cuando de un modo para nosotros incom-

prensible empezó a encontrar gusto en los grises bloques del cubismo, lo que en realidad ocurría era que, sometiéndose al mandato de su propio instinto, y no al de cualquier círculo ni mucho menos, se estaba preparando para una nueva fase de dominio burgués. Las clases dominantes debían producir de nuevo, personificándolas en la joven generación, individuos del orden práctico más directo, oficiales colonizadores y todos los tipos capaces para la lucha social internacional, para la acentuada construcción del "régimen masivo". El interés por la materia, por la lucha, incluso por el trabajo — principalmente de organización, o si queréis constructivo — nació en las entrañas de la burguesía de la forma más aguda. A este respecto, Francia envidiaba a los ingleses, a los alemanes, y, especialmente, a los americanos.

Lo que resultaba completamente vago, sin embargo, era la clase de régimen que había que construir. Erraban a tientas. De ahí el formalismo constructivo que caracteriza en parte a Cézanne y en especial a los cubistas: descubrir en los rasgos caprichosos de la naturaleza una corrección geométrica, una naturaleza geométrica. Y éste es precisamente el caso, que el materialismo francés no ha podido desde entonces ni reflejar la realidad en general, ni inventar un estilo que elevara esta realidad hasta el más alto orden de humanización. De ahí, algo más tarde, la admiración por Poussin y por Ingres, artistas capaces de ordenar la naturaleza y de elevarla a una belleza solemne y tranquila. De ahí el actual neoclasicismo, al que responde sonoramente Italia, país no menos clásico por su psicología, país que ha dado un artista como Oppi, que en las filas del neoclasicismo es quizá más importante que sus colegas franceses (Deren, el nuevo Picasso, los puristas, etc.).

Si nosotros, los rusos, somos materialistas, esto está muy bien. Significa que en general nuestros artistas nunca se han divorciado completamente de las masas, del trabajo y de la naturaleza. La organización que soñamos



no semeja una pirámide egipcia ni una jerarquía, no es la introducción artificial de las masas y de la naturaleza en el marco de la disciplina de un régimen dictado desde arriba; nuestro comunismo, aunque nacido mediante la conquista política del poder con unas masas considerablemente incultas, en realidad va a crecer económica y culturalmente desde abajo, y crece ya ahora en el campo y en la ciudad con nuestro komsomol, y aún más, crece con unos muchachos en los que ya advertimos un espíritu de grandísimo pragmatismo, de asombrosa disciplina, de dispuesto impulso hacia el orden y la organización, al lado de un alto entusiasmo y de una creciente y clara comprensión del sentido interno, inquietante y humano del orden a crear. Por dicha razón, este orden será libre. No tiene por qué divorciarse de las formas vivas de la realidad. Su estilo será dúctil, estará cerca del realismo, pero con todo será un estilo que, en arte, levantará el realismo hasta la monumentalidad.

## II

El ya citado crítico veneciano Barbantini, al hablar del materialismo de los pintores rusos lo contrapone al *lirismo* de los importantes pintores franceses. Estos últimos hacen de los cuadros "una confesión de sus profundidades anímicas", en otras palabras, en las telas de los mejores franceses, la forma misma del cuadro, el cuadro como mancha de color, el cuadro como puro espectáculo, es, a juicio de Barbantini, psíquico, es decir, saturado de contenido emocional.

Admitamos que sea verdad. Mas, ¿qué demostraría esto? Demostraría que las emociones de estos artistas no estaban de ningún modo emparentadas con ideas, es decir, que constituían una serie de estados de ánimo vagos, imperceptibles, los cuales — digámoslo así por analo-

gía — son representables por colores en lugar de música. Esto está bien si está en su lugar. Mas ¿no era esto lo que procuraban — con bastante mal gusto en la forma, ciertamente — los suprematistas? Siguiendo este camino deberemos llegar al caleidoscopio de colores, a la refinada música cromática. K. S. Stanislavski me dijo que un ingeniero noruego había conseguido en América muy buenos resultados a este respecto, y creaba ya sinfonías enteras de colores y formas sobre una pantalla. Pero la verdad es que todo lo actual, no sólo nuestro sino europeo, archiva el arte sin tema y busca caminos que conduzcan a la realidad. Allí, después del abstracto cubismo, apareció el monumentalizador neoclasicismo, en tanto que aquí, tras la época de las falsificaciones, ha llegado la asequibilidad de los artistas de la revolución. De esto se deduce claramente que van a predominar precisamente aquellos artistas cuyas emociones no sean tiernas y difuminadas, sino que de una forma más determinada se relacionen con imágenes, y a través de ellas con ideas.

Barbantini prosigue: "Esta superficialidad de la pintura rusa puede depender en parte de las particularidades de la época actual en Rusia: el tiempo políticamente turbio es desfavorable para los obras artísticas. A la Revolución Francesa corresponde una pintura insincera, puramente cerebral, y la agitación patriótica del siglo XIX en Italia la debilitó artísticamente en importante grado".

Aquí sí que involuntariamente hacemos un gesto de sorpresa. ¿Cómo puede ser así? ¿Acaso hay que admitir que los primeros tiempos del Renacimiento y todo el desarrollo de la pintura clásica italiana transcurrieron en calma, sin sacudidas políticas? ¿Acaso puede compararse la animada lucha social existente en la época de la gran maestría italiana con la tranquila vida provinciana que tuvo lugar en el siglo XVIII, muerto para el arte italiano, y en el siglo XIX, poco menos que muerto también? Para Barbantini, Mazzini, Garibaldi y cuantos les rodeaban eran agitación patriótica, mientras que por alguna razón no advierte en absoluto el gran patriotismo, revolucionario a su manera, de Dante y de Miguel Ángel... También es injusta la observación sobre la Revolución Francesa. Cierto que durante la época misma de la revolución — que en Francia, además, fue corta — la pintura no tuvo tiempo de desarrollarse, mas nadie se atreverá a catalogar a David entre los artistas de segunda fila. La verdad es que después salió de él este Ingres ante el que se inclinan hoy día, y que la revolución dio paso a todos los románticos con Delacroix a la cabeza. Sin la revolución serían sencillamente inimaginables tanto el auténtico neoclasicismo de Ingres y de su escuela como el magnífico impulso de los románticos. Y, con todo, fue el resultado de una revolución rota y fenecida, pues lo que pueda dar una revolución *triunfante* es algo que todavía no sabemos.

Esto es lo que deben demostrar los artistas rusos, si no ahora, en un futuro próximo.

Hechas estas observaciones críticas, Barbantini presenta las ideas que antes he citado sobre la enorme importancia de la exposición como testimonio de la actual cultura en Rusia, a diferencia de otros pabellones más "mercantiles".

El periódico comunista *Unitá* también dedicó un largo artículo a nuestra exposición. Deteniéndose en los izquierdistas, el crítico comunista declara: "Digamos de un principio que las obras de este grupo (los extremistas) dejan completamente fríos a los obreros que visitan la exposición". Sólo se apresura a añadir que, probablemente, los trabajos de tales maestros habrán conducido a algunos hallazgos que enriquecerán la técnica general de la pintura. A continuación, se detiene con simpatía en los cuadros que reflejan momentos de la revolución en los cuadros «asequibles», por los que Barbantini pasó de largo con cierta ironía al parecer (...)".

Ur Nebbia dice muchas cosas interesantes sobre di-

ferentes artistas en un gran artículo publicado en un diario de Bolonia. Al hablar de los cubistas y suprematistas, Nebbia señala: "Aquí vemos una pequeña muestra de una tendencia que nosotros conocemos en todas sus facetas. Por lo visto, en la Rusia actual hallará su aplicación en el arte decorativo, especialmente en el teatro. En parte, corresponde al amor que sienten los rusos por el colorido, por la originalidad, y a la par, por el racionalismo y la abstracción. Actualmente, esta pintura sólo puede tener un interés local ruso (...)". Sobre el "Bubnoi Valet", Nebbia dice que este grupo de "cezanistas" agrupa a los más talentosos artistas de Rusia. Coloca en primer lugar a V. Rochdestvenski, quien, a su juicio, combina una búsqueda puramente formal con un gran talento interior, y ofrece serias esperanzas. En Konchalovski encuentra fuerza y solidez de construcción, riqueza de medios expresivos, fogosidad de temperamento junto con innata finura de gusto y frescor de inspiración. Cita también a Máichkov y a Kuprin con alabanza. De Lentúlov habla como de un buen discípulo de Cézanne. Robert Falk le parece más refinado y patético que todos los demás. Dice de Pável Kusnetzov que sus obras son fuertes por la impresión que producen y originales por el material de Oriente que les sirve de base. El crítico señala en Kusnetzov una sencillez expresiva y una cierta negligencia de la técnica que, naturalmente, son completamente voluntarias, pero que le parecen al crítico algo cerebrales. Reconoce en Sarian una vivísima sensibilidad decorativa. Llama a sus cuadros "fantasías concretadas en la realidad". De los restantes artistas, el crítico señala a Kustodíev, al que llama "hábil, ilustrativo y rico colorista". Lo que más le gusta es *La esposa del mercader* y *Paisaje de invierno*. Reconoce también gran maestría a Arjipov y a Krimov. De los miembros de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, Nebbia dice que marcan una nueva tendencia opuesta al enfoque abstracto de la vida, y encuentra que con ello se demuestra la



aptitud del arte ruso para entrar por el camino de la protesta del sentido común contra la desmesurada caprichosidad, camino que actualmente sigue Europa irreversiblemente. En este punto, coloca en primer lugar a K. Yúon, destacando también a Petrov-Vodkin.

Casi todos los críticos señalan con alabanza la escultura de Vataguin, de Ellonen, y los trabajos gráficos de Dubochinski, Favorski, Kravchenko y otros.

Michele Constanza, crítico siciliano, se apresura a indicar que él es, en política, el más ardiente enemigo de la Rusia actual; mas, inesperadamente en un tipo político así, declara: "Hay que manifestar decididamente que la actual exposición de artistas rusos ha resultado una expresión de la alegría y el triunfo de la idea proletaria". El crítico repite con insistencia que la revolución rusa es un fenómeno puramente ruso, que cualquier exportación de la misma sería algo nocivo; en una palabra, ello sería mortal tanto para el alemán como para el italiano, pero resulta decididamente saludable para el ruso. Ésta es la idea fundamental de Constanza. Le gusta *El triunfo* de Kustodíev, el *Movimiento envolvente del Ejército rojo en Krasnoiarsk*[1] y los retratos obra de Yúon. Considera a Konchalovski algo muy típico del pueblo ruso. Encuentra que Kusnetzov ha sabido imprimir en la tela un auténtico espíritu oriental. Afirma que la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria merece toda clase de simpatías y estímulos, y termina así su artículo: "Nuestro Renacimiento resplandeció con la alegría del cuerpo y el goce de la vida. ¿Puede imaginarse que cualquier renacimiento cree la figura humana melancólica y flaca, como ocurrió en la Edad Media con el ascetismo? Nuestra alegre pintura del Renacimiento fue, como ahora la vivísima pintura rusa, la expresión del estado anímico de todo un pueblo. Como tal reflejo de

1. De M. Nikónov. *(Nota de la edición rusa.)*

un hecho histórico, la exposición rusa es interesante y nos obliga a reflexionar".

No me detendré en otras opiniones, de las que tengo a montones: he escogido las más claras en uno u otro sentido.

Ahora hemos aceptado la proposición de participar en la muestra artístico-industrial de Monza-Milán, y montaremos una exposición de arte en Londres. Estamos seguros de que estas exposiciones, como las precedentes, irán acompañadas de un elevado éxito moral.

Resumiendo, podemos decir que los extranjeros confirman, directa o indirectamente, nuestro propio juicio sobre la pintura rusa. Ésta goza de una vida intensa, promete mucho. ¡Y es que no puede ser de otra manera! Pero hay una faceta que nosotros debemos reconocer en voz alta con el valor con que siempre admitimos las facetas oscuras de nuestra vida social, cuya construcción tanto dista de estar acabada: ¡la situación material de los artistas en Rusia es aterrorizadora!

En estos últimos tiempos, los artistas dedicados a las artes plásticas sufren una crisis tan dura que de nuevo tienden a pasar al extranjero, y no porque sientan deseos de huir de su patria revolucionaria, sino porque ya no pueden soportar más la vida aquí. Es indispensable atraer la atención de la sociedad hacia este hecho. Errores ocasionales pueden conducir a la devastación de este tan prometedor aspecto de la cultura rusa.

El desastre amenaza al artista ruso dedicado a las artes plásticas. Hay que confesarlo francamente. El porqué, el cómo y la manera de evitar su perdición, son cuestiones de las que trataremos aparte.



# POLÉMICA EN TORNO A LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS DE LA RUSIA REVOLUCIONARIA

La exposición de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria, a la que se dio el nombre particular de "Esencia y vida de los pueblos de la U.R.S.S.", ha provocado numerosas interpretaciones y las más variadas opiniones. El camarada Sosnovski, en su soberbio artículo "La primavera de los pueblos", que después se ha popularizado ampliamente, formula la importancia de la exposición de la siguiente forma:

"Los artistas de la A.A.R.R.[1] nos ayudan cuanto pueden y saben, con sus cuadros y esculturas, a comprender la potencia y la belleza ideológica del leninismo en acción. Si hay alguien que pueda demostrar mejor que ellos, en colores, en piedra o en arcilla, la esencia y la vida de los pueblos de la U.R.S.S., por favor, que lo diga. Es absolutamente indiscutible que la exposición de la A.A.R.R. pone la primera piedra al fundamento del importante y futuro «museo de los pueblos de la U.R.S.S.», que será insustituible escuela para la educación del auténtico internacionalismo."

Ante todo desearía en este punto plantear la cuestión de si habrá una sola persona que simpatizando con la construcción soviética pueda negar una enorme importancia y positividad al hecho de que un considerable grupo de artistas, divididos en subgrupos, haya recorrido toda Rusia desde el mar Negro hasta el océano Ártico,

1. Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria. *(N. del T.)*

desde la frontera polaca hasta la de China, y ofrezca una colosal cantidad de material pictórico — que ilustra la esencia y la vida de los diferentes elementos de población de nuestra patria — relacionado con la infinita variedad de la naturaleza nacional.

Olvidemos por un instante, como lo ha hecho el camarada Sosnovski, el grado de maestría con que tal cosa ha sido realizada y planteémonos — desconectada la maestría — la cuestión de si es congruente dirigir el arma de la pintura al autoconocimiento de los pueblos resurgidos a una nueva vida. Lo repito, es dudoso que alguien pueda discutir la congruencia de esta tarea. Mas si alguien la discutiera, pronto quedaría refutado por las enormes masas que visitan la exposición y por las voces que llegan de todos los extremos del país invitando a la exposición.

Mas aquí se suscitan también algunas dudas relativas al aspecto maestría.

¿No habrán los artistas deformado la realidad que deseaban transmitir en su exposición? ¿No la habrán adornado, no la habrán dibujado con excesivo optimismo, o, por el contrario, no la habrán contemplado con lentes oscuras? ¿No la habrán engarzado a alguna tendencia preconcebida que van a imponernos, y nos ofrecerán la verdad de la vida a través de un prisma que convierta la verdad en falsedad?

Nada semejante puede decirse de la exposición de la A.A.R.R. Como es lógico, esta primera exposición sobre la vida usual no muestra todo lo que puede verse en nuestro inagotable país, pero sí presenta muchas cosas. Nos muestra toda la grandiosa columna en marcha de que nos habló Vladimir Ílich,[2] una columna cuyas primeras filas marcan más o menos el paso con las más avanzadas conquistas técnicas de la humanidad, y cuya

2. Vladimir Ílich Lenin. *(N. del T.)*



cola se pierde todavía en un estado semisalvaje. Nos muestra, junto al bienestar que surge en el pueblo trabajador, la miseria y la desnudez; junto a los héroes de la revolución, los seres exonerados, mutilados y caídos, cuya sola presencia en nuestra república es una vergüenza para nosotros. Los artistas han querido ser veraces, y si los consideramos en conjunto, veremos que han resultado unos fieles pintores de nuestra época.

Mas ¿no será su maestría tan débil, no habrán puesto manos a la obra con tanta torpeza que, dejando a un lado toda tendencia, su incapacidad artística no les haya permitido reflejar la naturaleza ni la vida de las distintas partes que componen nuestra gigantesca patria socialista?

Suenan voces procurando demostrar que la maestría media de la A.A.R.R. es tan baja que la exposición carece incluso de interés ilustrativo.

Declaro categóricamente que tales afirmaciones son indudablemente malignas. Basta conversar con decenas o con centenares de visitantes de la exposición para convencerse de que la impresión producida por el reflejo de la realidad en los dibujos, estudios y cuadros de los artistas de la A.A.R.R. es extraordinariamente viva y fuerte. Y como quiera que el objetivo de dichos artistas era precisamente el de producir una viva y fuerte impresión en el nuevo espectador masivo, en consecuencia la maestría para conseguir este objetivo ha sido suficiente.

Mas aquí aparecen unos acusadores más serios, más comedidos, pero que también dan en el blanco con mayor precisión.

Sí, como material etnográfico, como ilustración, como cuadros escolares, como "demostración", todo eso es respetable y puede ser útil. Pero ¿acaso el arte tiene nada de común con este género de utilidad? ¿Acaso el artista debe ocupar su tiempo en la preparación de carteles de tipo escolar, etnográficos, geográficos, de producción y otros? Si esto es el arte, será un arte pequeño, un arte

miserable. El arte empieza allí donde el artista estiliza la realidad; es decir, la agudiza, le da algo suyo, la hace tan expresiva que ésta se clava con inusitada fuerza en el alma del espectador. Y ahí, en esta agudización estilizadora, en esta transformación de la realidad, se oculta el centro del arte en general, se oculta su "secreto".

El camarada Tugenhold[3] se pregunta:

"¿No sería posible que el servicio prestado por la A.A.R.R. en este caso hubiera podido suplirse mediante buenas fotografías o con el objetivo cinematográfico soviético?"

No negamos ni por un instante que la fotografía soviética o el objetivo cinematográfico puedan jugar un gran papel en el autoconocimiento de los pueblos. Tampoco negamos que en el sentido artístico de la elaboración del material los miembros de la A.A.R.R. estén a distintos niveles: hay algunos que pintan con bastante dificultad — pasablemente, en el mejor de los casos — los fenómenos objetivos que han elegido; hay otros que convierten estos fenómenos en auténticas obras de arte, en cuadros llenos de sentimientos e ideas; existen también gradaciones entre unos y otros.

Estamos totalmente de acuerdo en que el artista debe ser poeta, es decir, creador, debe reproducir la realidad en completa conjunción con su peculiar e individual percepción de la misma, que debe captarla espacialmente, linealmente, pintorescamente, con la máxima economía, con la máxima fuerza persuasiva; estamos de acuerdo en que el artista, después de rechazar muchos detalles, de alterar o exagerar otros, ofrece una realidad interna, la realidad que no ve a simple vista el hombre normal y que es precisamente el artista quien la pone de manifiesto.

Con motivo de la exposición de arte revolucionario occidental ya indiqué la importancia que tenía para nuestros realistas el aprender a forjar sus obras, a estructurarlas arquitectónicamente, a armonizarlas. También indiqué que el realismo ruso se encuentra con excesiva frecuencia prisionero de los azares de la naturaleza, a la que capta demasiado fotográficamente; a consecuencia de ello parece algo difuminado, apagado, casual, a modo de estudio, y llega con dificultad al cuadro o incluso al bosquejo. Si estuviéramos tratando de eso, no discutiríamos con los adversarios de la A.A.R.R. Nos limitaríamos a constatar el hecho de que la última exposición de la A.A.R.R. ha conseguido determinados triunfos a este respecto.

Es falso que las telas buenas y satisfactorias se pierdan entre una masa de cuadros malos.

La A.A.R.R., rompiendo con el afán de novedad artística, ha invitado a todos a hablar artísticamente ante el pueblo, a todos aquellos que deseen servirle y tengan el don de observar la vida. Y no fue muy rigurosa en la primera amplia revista de nuestras fuerzas artísticas. A pesar de ello, el ojo simpatizante se dirá ante todo — ¡y lo dirá con justicia! — que las obras flojas se pierden en medio de obras maravillosas, buenas y satisfactorias, añadiendo además que incluso las peores resultan ya interesantes gracias a su contenido.

El amigo de la A.A.R.R. le deseará en el futuro una mayor precisión de formas, le deseará que procure liberarse del realismo ingenuo[4] que en ciertos puntos traba aún los pies de muchos participantes de la exposición, y que se eleve hasta la creación realista consciente.

Pero en las voces que condenan enérgicamente a la A.A.R.R. por su imperfección formal, oímos palabras muy distintas.

Sabemos que la vieja sociedad — prerrevolucionaria en nuestro país, pero todavía dominante allende nuestras

3. Y. A. Tugenhold (1886-1932), famoso crítico de arte soviético. *(Nota de la edición rusa.)*

4. "Realismo ingenuo", aquí en el sentido de "naturalismo" (como tendencia artística). *(Nota de la edición rusa.)*

fronteras — se interesa muy poco por el contenido del arte. Quienes dan el tono allí son los *snob,* gente que, ante todo, busca en el arte interesantes trucos estéticos, técnicos, o simplemente singulares. Así se han educado generaciones enteras, así ha crecido también un importante grupo de nuestros artistas y muchísimos de nuestros críticos. Es muy difícil renunciar a sí mismo, declarar de poco valor aquello sobre lo que se ha trabajado mucho y se ha convertido, por decirlo así, en nuestro orgullo. Y es tanto más difícil porque tales artistas son poco sensibles al nuevo público y se inclinan a pensar que "el público de blusa y estameña" no comprende simplemente nada. Además, Europa y América siguen y continuarán siguiendo por largo tiempo el camino de las búsquedas "formales", y esto predispone al formalista a creer que aquí no le comprende la gente porque nuestra revolución ha rebajado el nivel cultural del público hasta lo increíble. El artista formalista siempre puede decir de sí mismo: estoy al nivel europeo y no al nivel de este asiatismo que apenas empieza a balbucear infantilmente.

El "flanco izquierdo" y el "centro" de esta formación artística, que tan largo tiempo se ha considerado progresista, contempla desdeñosamente de arriba abajo a las "albarcas artísticas" que ahora empiezan a representar su papel. Los representantes de los formalistas — el "izquierdista" L.E.F.[5] y los "centristas" — ven una enorme y pecaminosa caída del gobierno soviético en el hecho de que se interese por estas "albarcas" y deje a un lado los productos de afamado corte europeo occidental.

Por su parte, el flanco "derechista" de los formalistas — o sea el que está más próximo al realismo — ocupa una posición casi correcta. Indica con acierto que algunas de las conquistas de la maestría moderna (y por consiguiente, de la maestría de nuestros europeizantes artistas) tienen que ser tomadas en consideración por nuestro joven arte soviético. En este punto hemos de dar la razón al grupo "derechista" de los formalistas, o a los semiformalistas. Mas con todo, en sus discursos y artículos advertimos continuamente unas notas que es preciso rechazar: ponen excesivo acento en las cuestiones técnico-formales. Hasta tal punto se han acostumbrado a considerar al arte desde el punto de vista de la maestría, que involuntariamente omiten — cual si fuera algo ajeno al arte — todo el contenido vital, ideológico o emocional que ofrece un artista. Ante todo, buscan, ojo avizor, aquello a que están acostumbrados, es decir, la elegancia y lucimiento de sus propias posibilidades y de sí mismos como artistas consumados, cosa que por mucho tiempo ha constituido para ellos todo el arte por entero. De ahí no sólo la insuficiente valoración de la esencia principal de la obra artística — su contenido real emocionalmente cargado —, sino su inclinación a persuadir al artista de que en primer lugar debe colocarse él mismo como maestro puro.

Naturalmente, bueno es que un artista se perfeccione como maestro, es decir, desarrolle su fuerza expresiva; pero en nuestra nueva época esto debe hacerlo a beneficio de lo expresado y no a beneficio de su propia originalidad.

Tomemos, sólo como ejemplo, al Turquestán y al Uzbekistán tal como se reflejan en la serie de cuadros de Kotov, de Rianguin y de Yákovlev. Los críticos de la tendencia a que me refiero señalarán que la obra de Kotov es etnografía, y la de Rianguin una desviación del realismo flamenco. ¡Eso es todo! Mas ¿por qué no se plantean una pregunta: qué es lo puede hacer el artista cuando desea convertirse en el ojo que evoca al pueblo de este extremo oriental de la Unión?

5. L.E.F., siglas rusas del Frente Izquierdista de Artistas, grupo existente en Moscú de 1923 a 1930. Sus miembros se consideraban innovadores y estaban relacionados con el futurismo. Maiakovski fue uno de sus miembros activos, aunque se apartó del grupo en 1928. *(N. del T.)*

Como se sabe, el objetivo cinematográfico tiene una prerrogativa colosal: puede ofrecer las cosas en movimiento. Pero la fuerza de la pintura consiste principalmente en que: 1) elige los momentos más importantes, pudiendo además desviarse de la realidad directamente observada, completar o rechazar determinados detalles; 2) sintetiza los tipos y los ambientes reales que les son característicos, ofreciendo todo esto, ante todo, como combinación cromática que caracteriza no sólo el color de los objetos, sino el juego de la luz y del aire que los rodea.

¿Aparece todo esto en los cuadros de los tres artistas mencionados? Puedo asegurar que sí.

Por modesto que yo fuera, no podría en verdad colocarme en las filas de aquellos espectadores ingenuos que no han visto nada de este mundo. He visitado casi todos los museos de Europa, he vivido poco menos que la mayor parte de mi vida consciente en los más importantes centros del arte europeo, me he interesado tanto por la teoría como por la práctica de las artes plásticas. No niego, como es lógico, que haya gente muchísimo más competente que yo; mas, a pesar de todo, puedo concederme el título de espectador culto. Y yo aseguro que la pared consagrada al Uzbekistán produce un enorme efecto artístico. De ninguna manera es posible caracterizarla de simple etnografía. Cada cabeza allí dibujada está llena de una inmovilidad oriental casi enigmática, al tiempo que su tensa energía interior clama contra tal impresión. Todos aquellos claros y oscuros, todas aquellas combinaciones de paredes, de muebles, de utensilios domésticos, entre los que destaca con tanta naturalidad su dueño, el hombre, están lo más lejos posible de cualquier fría etnografía. Y si, efectivamente, la etnografía fuera capaz de elevarse desde sus atlas y sus manuales escolares hasta el nivel de las obras de Kotov o Rianguin, si realmente nuestra escuela utilizara manuales escolares de tal altura artística, esto significaría simplemente que el



arte empezaba por fin a ocupar en la escuela el puesto que es absolutamente evidente que desde hace tiempo le corresponde.

Un crítico cuyo enfoque partiera de la medida individual del aroma de virtuosismo de las obras, podría decir: El Uzbekistán, reflejado en la exposición de la A.A.R.R., no ofrece nada nuevo a la pintura. Pero, en realidad, esto significaría precisamente que el crítico continúa siendo un *snob,* un admirador del arte por el arte. Es más que probable que si los tres artistas antes mencionados hubieran deseado ante todo presumir con diferentes procedimientos de moda, la etnografía artística — o, más profundamente, el reflejo artístico de los fenómenos sociales cuyos ensayos nos han presentado — habría perecido en el afán por conseguir efectos puramente externos.

Debemos recordar a los camaradas que defienden el punto de vista del formalismo "moderado", que su creencia de que la técnica del arte en la última década del siglo XIX y en las primeras del XX era progresista no tiene fundamento alguno. Ya Fromentin demostró que ningún artista de su época era capaz, no sólo de crear un cuadro por el estilo de *El enfermo* de Hooch, sino ni tan sólo de copiarlo. Quince años antes, el artista francés Anquetin — que no era ningún talento extraordinario, pero que había trabajado mucho en pro del restablecimiento de la técnica de los maestros del florecimiento renacentista italiano — propuso a todos los artistas de París que se presentaran con él ante el público para pintar de propia mano un "act" correcto, o sea un cuerpo humano desnudo. Anquetin aseguraba — y nadie se atrevió prácticamente a discutirlo — que no había quien fuera capaz de hacerlo. Aseguraba también que, decididamente, ningún artista francés de su tiempo, ni de "derechas" ni de "izquierdas", brillaba a gran altura en la técnica de dar el color, para alcanzar un efecto vívido y en alto grado estético, si se le colocaba al lado de cual-

quier maestro — no sólo de primera fila, sino hasta mediano — del siglo XVI e incluso del XVII.

Hay artes que en determinadas circunstancias experimentan un retroceso. En su esbozo (*Crítica de la política económica,* introducción), Marx establece con absoluta exactitud que la elevación o el descenso en el desarrollo del arte no coincide en absoluto con los avances o regresiones de la ciencia y de la técnica. A partir del momento en que el artista empezó a trabajar para el mercado, y con ello el arte entró en el sistema general de mercados, la calidad de la producción artística descendió desesperadamente. Claro está que las décadas finales del siglo XIX y los principios del XX promovieron a algunos grandes talentos en el campo de las artes plásticas, pero, como señala con gran acierto el más sincero de los modernos críticos europeos, Rom Landau, en su discutidísimo libro *El insobornable Minos,* la época hizo cuando dependía de ella para descomponer estos talentos e impedir que se elevaran a la altura de Rafael o de Rembrandt.

Los artistas del L.E.F. mundial se limitan a asegurar que poseen una elevada técnica. Sin embargo, en su ambiente es imposible conocer si un hombre tiene una técnica artística real, pues con la excusa de un infantilismo, de una simplificación, de una deformación, etc., practicados adrede, cabe la posibilidad de esconder tras el aplomo la más cínica falta de talento, la más completa incapacidad.

No quiero ofender personalmente a nadie; pero en la exposición de la A.A.R.R. figuran los paisajes realistas de dos pintores que representaron un gran papel entre nuestros *lefistas* y que se consideraban maestros.

Al pasar al realismo debían, como es natural, dar lo mejor que pudieran a fin de demostrar la importancia de sus logros técnicos. Y, sin embargo, se encuentran, en el sentido más literal de la palabra, a la cola de todos los miembros de la A.A.R.R., incluso detrás de los más



flojos y de aquéllos que se incluyeron en la exposición en calidad de provincianos principiantes.

No digo que todos los deformadores, futuristas y expresionistas estén faltos de talento. Hay entre ellos mucha gente capacitada. No digo que no posean una técnica peculiar, pero se trata de una técnica completamente distinta, de un lenguaje distinto. Uno puede ser, por ejemplo, muy buen silbador y muy mal orador. Y cuando el estilo pictórico se aparta del discurso humano, aparece precisamente entonces la extraña exigencia de que los oradores acompañen necesariamente su discurso con un silbido arrogante.

Es indispensable aprender la técnica, aprender la maestría. En el Occidente contemporáneo hay algunos artistas (parte de ellos fueron presentados en la exposición de arte revolucionario occidental abierta en Moscú) de los que se puede aprender algo. Mas sobre todo hay que aprender de los maestros de las épocas realistas, pues para expresar el contenido que nos es propio necesitamos de un realismo intensificado, extraordinariamente impresionante, artístico-ideológico, estilizado, es decir, transformador y conmovedor.

En el interesante artículo del camarada Tugenhold ("Mundo Nuevo", sexto libro) hay algunos puntos en los que quisiera detenerme. Con su artículo, Tugenhold encabeza las disposiciones del partido acerca de la libre competencia de las distintas agrupaciones y tendencias. Al propio tiempo, en la página 168 del mencionado libro escribe:

"Sería difícil hallar en la exposición de la A.A.R.R. cualquier unificada plataforma ideológica o estilística, y también lo sería averiguar dónde se localiza propiamente la esencia de la A.A.R.R. como grupo artístico. En las fotográficas escenas de la vida diaria al estilo Makovski, en el naturalismo poco holandés de Rianguin, en el meloso exotismo de Pchenichnikov, en el etnografismo de P. Kotov, o bien en la estilización a base de iconos, fres-

cos, miniaturas y *lubok,*[6] que presentan algunas de las obras de Modorov, Maliguin, Kulikov y Bogorodski. En la A.A.R.R. falta este eje central, esta mirada común dirigida a la forma buscada, al estilo buscado."

Me permitiré preguntar a Tugenhold: ¿Y por qué había de haberlo? ¿Acaso la A.A.R.R. admite ser un grupo que se reúna alrededor de alguna forma, alrededor de algún estilo? ¿Acaso constituye una "orientación", una "tendencia", en el sentido de buscar tal eje de agrupación artística? Desconoce Tugenhold, por ventura, que la A.A.R.R. escribe en su declaración:

"Las viejas agrupaciones artísticas que existían antes de la revolución han perdido su razón de ser, las fronteras se han borrado entre ellas..."

"En arte, consideramos al contenido como señal de la autenticidad de una obra artística, y el deseo de expresar este contenido nos obliga — a nosotros, artistas de la Rusia revolucionaria — a formar una agrupación que tiene ante sí unas tareas rigurosamente determinadas."

Cierto que la A.A.R.R. declara al propio tiempo que desearía alcanzar un "estilo de heroico realismo", pero, la verdad, cualquiera puede comprender que un "estilo de heroico realismo" permite igualmente los más diversos enfoques.

No tuve la menor sorpresa cuando los dirigentes de la A.A.R.R. me dijeron que acogerían con agrado la unión de su sociedad con la agrupación artística S.A.C.,[7] que habitualmente se considera la antítesis de la A.A.R.R. La A.A.R.R. se agrupa en torno a la tarea de *reproducir la realidad actual en una forma adecuada.* Busca la solución de este problema y reconoce, en esta búsqueda, la igualdad de todas las tendencias y de todas las direcciones. En este punto, los ataques de Tugenhold son ilógicos. La aseveración de que a consecuencia de ello se produce el caos es absolutamente falsa. He sido el primero en manifestar de la forma más decidida mi opinión en contra de la formación de pequeños grupos siguiendo el principio de la unidad de estilo: es una absurda obra de aficionados.

El propio Tugenhold habla del "Salón". Pues qué, ¿acaso el "Salón" no será un caos? Si se considera que nuestra exposición — en la que artistas individuales expresan su enfoque, su modo — es necesariamente un caos, ¡entonces lo contrario del caos será una especie de cuartel artístico vestido de uniforme!

Tampoco puedo estar de acuerdo con la afirmación de Tugenhold acerca de que "el departamento de la sección especial de búsquedas formales es absolutamente incorrecto desde el punto de vista pedagógico, pues infunde la falsa idea de que es permisible un arte con búsquedas formales y otro sin ellas".

La parte de exposición que no está relacionada con su cometido fundamental — la descripción de la vida corriente de los pueblos de la U.R.S.S. — se puede considerar como se quiera o se puede hablar simplemente de esta sección como de un departamento especial que no se incluye en la exposición fundamental de "escenas de la vida". Ante todo, sin embargo, hay que dejar bien sentado que nuestros esfuerzos por plantear a nuestro arte moderno unos objetivos de orientación revolucionaria no da pie en absoluto a la conclusión de que queramos embutir todo el arte por un estrecho tubo. No hace mucho, en el interesante libro *La vida y la juventud,* unos muchachos del komsomol protestaban diciendo que les ahogan con "política" en la hora de descanso, en los momentos de diversión, en los clubs, etc. Su protesta es justa. La política debe ser el eje fundamental de nuestra vida, pero esto no quiere decir que no podamos recrearnos con muchas facetas de nuestra vida que no tienen re-

6. Lubok, corteza de árbol pintada, imitación del arte primitivo ruso. *(N. del T.)*

7. S.A.C., cuyas siglas rusas son O.ST., significa Sociedad de Artistas del Caballete, agrupación artística existente de 1925 a 1932. *(N. del T.)*

lación directa con la "política". Nada tiene de sorprendente que la A.A.R.R. — gran sociedad artística — haya ejecutado, por una parte, la tarea de ilustrar artísticamente la vida de los lejanos confines de la Unión, y que al propio tiempo haya incluido los trabajos de toda una serie de maestros que no perseguían este objetivo sino que ofrecieron sencillamente las obras que a ellos les gustaban.

Una serie de maestros consumados y magníficos se ha adherido a la A.A.R.R. A tales maestros resulta más difícil que a los comunistas, activistas y jóvenes, el abordar especiales tareas revolucionarias, aunque como es natural, también se han afiliado a la A.A.R.R. maestros viejos que se sienten allegados a nuestra época. Son éstos: Arjípov, Maliutin, y ya más jóvenes, Kustodíev, Yúon y Máichekov, todos ellos los maestros con más mérito de nuestra pintura. ¿Cuál es el valor especial de la incorporación a las filas de la A.A.R.R. de estos maestros de indudable talla? Naturalmente, el de que pueden dar ejemplo de conocimientos artísticos básicos. Y, pedagógicamente — es decir, con el fin de explicar pedagógicamente a un amplio público el papel que representan en ella determinadas agrupaciones o determinadas obras — la A.A.R.R. subraya con acierto que el valor de estas obras está en su maestría.

Tugenhold tiene, naturalmente, toda la razón: no hay arte sin búsquedas formales, y no debería haber búsquedas formales sin contenido artístico, a excepción de los trabajos de laboratorio. Pero nosotros sabemos muy bien que determinada parte de los artistas exigía categóricamente un arte sin contenido, es decir, un arte sin tema, y que a esta opinión se aproximaba y se aproxima toda una ala del mundo artístico; por otro lado, el nivel de búsquedas formales puede ser totalmente distinto.

Uno puede utilizar procedimientos que ya conoce para repetirlos con relación a dos, tres o cuatro cuadros, y con ello se propone extender una técnica, fiel y



comprobada, a un nuevo contenido. ¿Tiene o no tiene razón?

¿Acaso deberá inventar cada vez un nuevo procedimiento? El perfeccionamiento del modo adquirido permanecerá en segundo plano, mas lo que sin duda habrá en primer plano será precisamente el contenido de la obra artística.

Por otra parte, uno puede plantearse el problema de perfeccionar un procedimiento técnico determinado. Uno puede pintar una naturaleza muerta no porque desee mostrar su tintero y su papel secante, sino porque quiera experimentar algún nuevo procedimiento necesario para él, y si expone la naturaleza muerta será para mostrar al público cómo hace tal experimento.

¿Acaso no está completamente claro que una frase que nada dice será en este sentido una declaración, que toda obra de arte tiene simultáneamente contenido y forma?

Por tal razón, también este reproche de Tugenhold queda completamente desvirtuado.

La A.A.R.R. puede ofrecer: *a*) paisajes, cuadros de la vida común, estudios, dibujos, etc.; *b*) puede dar cuadros de todas las tendencias y estilos posibles; *c*) puede incluir en sus exposiciones un considerable porcentaje de composiciones absolutamente libres, dictadas, por así decirlo, por la fantasía del artista; *d*) puede ofrecer obras que persigan un objetivo de puro perfeccionamiento técnico de la pintura. Esto es absolutamente justo y entra en el conjunto de sus tareas.

Raro me parece a mí, también, otro reproche formulado por Tugenhold:

"En esta exposición nacional, nada justifica la ausencia de artistas tan auténticamente nacionales, tan auténticamente exóticos como Sarián para el Cáucaso, P. Kuznetzov para el Turquestán y Bogaievski para Crimea. ¿Acaso no es incuria que cuando la A.A.R.R. organiza una gran exposición, con su departamento de la región

Norte, se abra aparte la exposición de la *Glavnaúka*[8] dedicada a los trabajos del joven artista Riédiko sobre Murmansk, trabajos muchísimo más interesantes que los que caracterizan a Murmansk en la exposición de la A.A. R.R.?"

¿Será posible que el camarada Tugenhold no sepa que los artistas que enumera (a excepción de Riédiko) se han reunido voluntariamente en un grupo, el "4 artes", y han montado su propia exposición? ¿Tiene noticia el camarada Tugenhold de que la A.A.R.R. haya rechazado alguna proposición de Sarián o de Kuznetzov para participar en la exposición?

Por una parte, el reproche de que la A.A.R.R. es demasiado amplia y no persigue una unidad de estilo; por otra parte, el reproche de que, por no sé qué medios de fuerza, no ha engullido a una agrupación que no desea pertenecer a ella.

¿Por qué el camarada Tugenhold otorga a la exposición del joven artista Riédiko el calificativo de "exposición de cuadros de Murmansk verdaderamente interesante"? ¡Si en realidad los cuadros de Murmansk constituyen escasamente la sexta parte de aquella exposición! De hecho, Riédiko ha querido mostrar en esta exposición los caminos que está siguiendo. Es la exposición de un balance individual. Habría sido preciso, o bien obligar a la A.A.R.R. a dedicar una sala entera a este joven artista, o bien obligar al artista a mutilar su exposición.

La artificiosidad de tales reparos por parte de un hombre objetivo, reflexivo y extraordinariamente especializado cual es el camarada Tugenhold nos obliga sencillamente a un gesto de asombro.

En este artículo, no quiero en absoluto mencionar cuadros determinados, ni artistas determinados, ni éxitos determinados. La exposición de la A.A.R.R. me ha producido una enorme impresión. Firme y decididamente,

8. Dirección Central de Organismos Científicos, Artístico-científicos y de Museos. *(N. del T.)*



declaro: no sólo por su contenido social, no sólo por los valores del material vivo que de una u otra forma refleja, esta exposición me ha satisfecho también por la enorme cantidad de obras briosas, resplandecientes y vívidas. Me basta con cerrar los ojos, pensando en esta exposición, para que desfilen ante mí unas imágenes conmovedoras y deleitantes.

Nunca aceptaremos, ni yo ni algunos críticos, considerar los cuadros expuestos por Bogorodski como simple diletantismo; nunca estaré de acuerdo con los que nieguen el calor y la alegría vital de la serie de cuadros de Guerasímov. Entre las cosas nuevas de Kustodíev hay obras de total primera clase por su maestría, y en general, el tono de las obras de este autor (que por desgracia no goza de floreciente salud) vienen a ser todo un estallido de admiración por una vida pletórica. Con toda mi simpatía por Riédiko — del cual hablaré aparte — me parece una gran injusticia menospreciar las severas y épicas telas de M. M. Beringov. ¿Es posible no detenerse con gozosa sorpresa ante los fuegos artificiales de Arjípov? Y si hablamos de originalidad, ¿acaso no son originales Kalikin y Maliguin?

Interrumpo la enumeración porque me vería obligado a nombrar muchas cosas, muchísimas, y con todo aún me arriesgaría a olvidar alguna de interesante. A pesar de todo, no puedo dejar sin mención la "Campesina" y "El capataz de la mina", de Kuznetzov. Aquí, la seguridad en la pintura y una notable "naturaleza" se funden en un acorde maravilloso. Reseñaré también los paisajes de Choros-Gurkin, el artista *oirot,* notables por lo refinado de la pintura y verdaderamente valiosos por el colorido. Cómo ha trepado al Altai una técnica tan fina, lo ignoro.

En nuestro momento actual, más importante que la enumeración y valoración de los cuadros y los artistas, es el planteamiento de los problemas generales que giran como un remolino al entorno de la A.A.R.R. Por ello me he permitido escribir este artículo.

# LOS DIOSES DE PERM

De todos los géneros de arte plástico, el que menos suerte ha tenido en nuestro país es la escultura. En el arte culto e individualizado de nuestro país, la escultura como tal, es decir, como talla figurativa que gira principalmente alrededor del hombre, representa un papel modesto. Tuvimos en el siglo XVIII, y en el XIX, algunos escultores muy buenos, importantes. Sin embargo, nuestro pasado escultórico no puede de ningún modo equipararse a la escultura de los países europeos; por otra parte, también queda indudablemente atrás en la cantidad de nombres, en la riqueza de las obras y en la importancia de éstas, si la comparamos con nuestra pintura, nuestras artes gráficas, y no hablemos ya de la arquitectura.

En el momento actual parece que tenemos un interesante cambio a este respecto. La primera exposición independiente de escultura, abierta en Moscú, fue una sorpresa inesperada en el sentido de la cantidad de obras interesantes expuestas. En la exposición de encargos oficiales con motivo del décimo aniversario de Octubre, organizada por el Comisariado Popular, los escultores, a mi juicio, superaron incuestionablemente a los pintores. Sin embargo, todavía es prematuro hablar de un cambio radical en este asunto.

Ciertos especialistas de nuestro arte, y algunos aficionados que se interesan por él, gustan de repetir, verbal y epistolarmente, que la escultura no es propia de la naturaleza de los pueblos que habitan nuestro país, y que además, el instinto escultórico ha sido minado por la religión ortodoxa, la cual ha permitido la rica participación de la pintura y de toda clase de ornamentación, tanto ta-

llada como esculpida, que tan enorme papel ha desempeñado en el arte del culto religioso figurativo, pero ha contemplado con gran indiferencia, cuando no con viva hostilidad, las obras escultóricas. La representación escultórica de Dios y de los santos ha parecido, en el curso de mucho tiempo, como un paso directo hacia la idolatría. Los iconos fueron aceptados como representación menos peligrosa de la divinidad. Y durante largo tiempo, los encargos de la Iglesia predominaron sobre cualquier otra clase de encargos.

Es posible que en todo esto haya una cierta parte de verdad. Cabe en lo posible, efectivamente, que condiciones sociales específicas, las condiciones de nuestro desarrollo cultural, estorbaran el progreso del auténtico genio escultórico de los pueblos que habitan en los territorios de nuestra Unión. Pero no hay duda alguna de que este genio es inherente, si no a todos, posiblemente a muchos de los elementos nacionales de nuestra patria. Futuras investigaciones en este campo hallarán posiblemente una serie de interesantísimas líneas de creación escultórica a las que sólo ha faltado la suficiente ayuda por parte del medio social para florecer con la más sorprendente exuberancia.

Nos sugiere tales ideas la escultura popular de Perm, que sólo en los últimos tiempos ha sido descubierta en toda su amplitud, y a cuyo estudio se han aplicado sólo muy recientemente.

La escultura de Perm en madera se halla reunida en el museo estatal del distrito de Perm. A tal colección está dedicado el trabajo, extremadamente interesante, de N. N. Serebrennikov: *La escultura de Perm en madera* (materiales para el previo estudio y descripción).

Al entrar en la enorme sala que alberga a los "dioses" de Perm, me sentí impresionado por su abundancia, por su variedad, por la inesperada expresividad, y por una mezcla de ingenuidad y de espontaneidad en un arte a veces positivamente refinado.



¿Qué representa esta escultura de Perm, que se desarrolló por lo visto en el siglo XVII, que continuó viviendo y evolucionando en el curso de todo el siglo XVIII, que empezó a inclinarse hacia una cierta decadencia en el siglo XIX y que hoy día está congelada aguardando — esperémoslo — un nuevo florecimiento basado en nuevos principios?

La escultura de Perm estaba al servicio de la Iglesia. Sin embargo, la nota original que impregna esta escultura y la hace extraordinariamente valiosa tanto sociológica como artísticamente es la nota pagana, la nota "inorodcheskaia"[1] que sin lugar a dudas proviene directamente de la cultura permia de los *idólatras*.

Cierto es que a pesar de la enérgica persecución de la escultura religiosa por parte de la clerecía ortodoxa (o más exactamente, de sus dirigentes), dicha escultura no falta ni mucho menos en la decoración artística de los templos ortodoxos, en parte gracias a la influencia de la iglesia católica que, como se sabe, no concede menor lugar a la escultura religiosa que a la pintura. Tal influencia provenía de Alemania a través de Nóvgorod y de Pskov. Dejó importantes e interesantes huellas en forma de monumentos que eran principalmente obrados en madera. Cual ancho torrente afluyó a Ucrania desde otro punto, a través de Austria y de Polonia, reflejándose en muchísimas iglesias ucranianas y empezando desde allí a filtrarse también hacia el norte. No hay duda que ambas oleadas llegaron también a los límites de Perm. Los confines de Perm no pudieron dejar de sentir la acción de las líneas de fuerza culturales que provenían de Nóvgorod en tiempos antiquísimos. Se sabe que ejercieron en Perm algunos obispos ucranianos — cuyo espíritu sería indudablemente más liberal con respecto a los adornos

1. Adjetivo de "inorodetz", habitante de los países orientales rusos o de aquellos otros que se encontraban bajo el dominio del zar en las extremidades del Imperio ruso. *(N. del T.)*

escultóricos de los templos — y que aportaron aquí su gusto artístico.

Sin embargo, el extraordinario desarrollo de la escultura en la provincia de Perm no se explica solamente con esta influencia, sino además con el hecho de que encontró en los permios una tierra extremadamente fecunda para su desarrollo, pues éstos, como se ve, habían elaborado en el curso de largos años de paganismo sus procedimientos escultóricos peculiares. Efectivamente, encontramos sobre todo tales esculturas (en los templos o en los trasteros de los campanarios, en un aspecto de semiabandono) en las regiones de Vérjnie-Kamsk y Komi-Permiatzk. Cuanto más al sur y cuanto más al oeste vayamos, menos esculturas encontraremos, es decir, la cantidad de esculturas desciende con el descenso del porcentaje de población radicalmente permia. Una prueba de no menor importancia es la de que el tipo racial permio, vivamente diferenciado del gran ruso, se manifiesta en la mayoría de las esculturas.

Puede decirse, incluso, que las dos figuras fundamentales de la escultura permia — el Cristo sentado y el Nikola Mochaik — representan una directa sustitución de las imágenes divinas que antes existían.

Sabemos que durante muchísimo tiempo la predilecta representación de un ser pagano fue la llamada "Mujer de Oro".

Hay muchas cosas que nos obligan a suponer que la "Mujer de Oro" es la figura de Buda sentado, que habría acabado por llegar a los permios a través de la estepa. Este dios tranquilo, descansando en un reposo secular — que según la muy evolucionada religiosidad budista refleja la idea filosófica del nirvana, pero que para el hombre sencillo, aplastado por el trabajo y el sufrimiento, representa la idea del sosiego —, fue aceptado por el primitivo permio con sentimiento de profunda satisfacción.

En el lugar de este Buda comenzó a introducirse el Cristo sentado, especialmente en el siglo XVIII, cuando



los rusos conquistadores — acompañados de sus clérigos — empezaron a exterminar a sangre y fuego, legal o ilegalmente, los restos no sólo de la religión sino también de culto primitivo.

Es interesante señalar que el Cristo sentado de Perm, policromado, vestido las más de las veces con casullas cinceladas, tiene siempre la misma pose. Más que parecer ensimismado, está como alejado de este mundo, cual si procurara soportarlo todo con una obstinada pasividad, y siempre tiene una mano — sea la derecha, sea la izquierda — levantada hacia la mejilla como para protegerse de una bofetada. ¡Qué Dios tan extraño, tan completamente campesino! Está representado en el momento en que le golpean, y opone a la paliza cierta obstinada paciencia.

El pagano de Perm adoraba a la "Mujer de Oro", que tiene la vaga y difusa sonrisa de un sueño sin inquietudes: la pagana "Mujer de Oro" nunca había recibido golpes de nadie.

Mas he aquí que llegó la religión cristiana, y con ella las costumbres cristianas. El permio presintió toda la maravilla de la civilización rusa y, bajo el aspecto de Cristo, empezó a representarse a sí mismo (su Cristo es un mujik de Perm) en forma de paciente apaleado.

Nikola Mochai es otro predilecto dios de los permios. En una mano tiene la espada, y en la otra una iglesia (primitivamente, cierto pequeño e impreciso mueble). En él reconocen al primitivo dios Vopell, divinidad local que por lo visto tiene incorporada la idea del dios que construye y destruye, idea también originaria de Extremo Oriente.

Cabe pensar que también Paraskeva-Piátnitsa, representada bajo la forma de una figura amenazadora de enorme cabeza y tipo ascético — esta Paraskeva no aparece en el santoral, pero su culto está muy extendido en diferentes lugares de Rusia — es igualmente la reproducción de una divinidad femenina de funciones un poco va-

gas, de una degenerada hermana norteña de Isida, de Ichtar y de Afrodita.

Es curioso conocer la vida cotidiana de esta escultura de madera policromada de procedencia permio-rusa. Actualmente, estas costumbres desaparecen irreversiblemente en el pasado, quedan tan sólo algunos fragmentos, pero esto no impide que sean interesantes. Como ya hemos dicho, estos dioses son familiares al permio, que está unido a ellos por una larga relación. El permio continúa tratando a las representaciones de los dioses como a ídolos. Por ejemplo, si un santo o un dios, representado por un icono colgado en la pared de la isba, no ha satisfecho lo que se le pedía en oración, el permio lo castiga colocando al icono cabeza abajo una determinada cantidad de días.

Cuando en Tolstik — región de Vérjnie-Kamsk — se retiraron algunas esculturas con destino a las galerías de arte y se rogó a los campesinos que las trajeran al vapor surto en el embarcadero de Kamsk, a cinco verstas de la villa, las mencionadas estatuas se hicieron esperar. Finalmente, se presentaron con gran retraso. Resultó que la demora se debía a que la población deseaba despedirse de ellas. El síndico declaró: "Cuando uno se separa de la gente también se despide". Además, los permios de Tolstik no quisieron poner a sus dioses en simples cajones, pues "no eran objetos". Construyeron para ellos unos ataúdes, extendieron virutas y estopa, colocaron arpillera encima, acomodaron a sus dioses y los cubrieron con mantas de lienzo. Así fueron enviados a la galería de arte.

En la capilla permia de Pedro y Pablo se encuentra el célebre "Salvador" sentado. Existe la creencia general de que, cuando nadie le veía, el dios se levantaba y salía de la capilla a sus quehaceres. Además, estropeaba tanto el calzado que sus devotos le traían cada año un nuevo par de zapatos; al término de los doce meses, ¡zas!, ya tenía otra vez las suelas gastadas y hasta con agujeros. Del mismo modo, a juzgar por las palabras de los crecyentes, el Nikola Mochai de la aldea Zeleniat gustaba igualmente de caminar. Según testifica el guarda, el dios estropeó ocho pares de zapatos en siete años. Cuando el inspector preguntó al guarda por qué Nikola Mochai sentiría tanta inclinación por estas pedestres excursiones, el preguntado explicó: "Siente apetito y, claro, no va a comer madera". Resulta pues, que, evidentemente, el dios salía a hurtar alimentos allí donde pudiera, pues aunque él mismo era tallado en madera, ésta no le parecía lo bastante apetitosa como para comerla. A la fiesta de este Nikola Mochai de Zeleniat, el 16 de junio, afluían más de 10.000 devotos. Nueve clérigos ofrecían ininterrumpidos servicios religiosos y se llevaban en grandes sacos los *piatak* de cobre de los campesinos.[2] Los romeros se acercaban a besar a Nikola Mochai. Besar la estatua sin mitra valía 5 cópeks, con la mitra vieja, 50 cópeks, y con la mitra nueva, 1 rublo. Es evidente que los pobres besaban a cinco cópeks, los campesinos medios a cincuenta, y los acomodados a rublo. Estaba permitido restregar las partes enfermas del cuerpo contra el faldón de Nikola Mochai, y de ahí que después de cada una de estas festividades se extendiera de forma horrible el tracoma e incluso a veces la sífilis.

La alta expresividad artística de los dioses de Perm tenía su importancia para la clerecía. Así, por ejemplo, en la aldea de Troitzi, los habitantes protestaron de que se llevaran al Cristo sentado, y para explicar la afición que le tenían, declararon: "Da mucha lástima mirarle, nadie sale de la capilla sin llorar". Y sin embargo, parte de estos dioses fueron declarados — a instancias de la clerecía ortodoxa — ajenos al santoral, siendo llevados al trastero o incluso, sencillamente, partidos como leña.

Tales estatuas eran talladas, y maravillosamente policromadas, por maestros especiales. Hasta nosotros ha llegado noticia de los últimos de ellos, los hermanos Fili-

2. Piatak, moneda de cinco cópeks. *(N. del T.)*

mónov e Iván Ivánovich Melnikov de Obvinsk. En la segunda mitad del siglo XIX había aún en la región de Perm-Ural quince talladores con taller. Como veis, era toda una escuela que podía desarrollar su arte gracias a una dependencia mutua.

* * *

Basta una fugaz mirada sobre el carácter de la talla de estas esculturas para advertir la importante influencia de Occidente, de los escandinavos, de los alemanes, y en menor grado de los italianos. A menudo, todo el modo de talla, y en particular el enfoque de las abundantes vestimentas con su aire postgótico e incluso barroco, llega casi a la identidad con las excepcionales obras de las correspondientes épocas en Europa occidental.

Es una gran lástima que resulte difícil investigar las raíces de la escultura permia. Se sabe que desde tiempos antiquísimos los permios han poseído un gran talento escultórico, como atestiguan las numerosas figuras metálicas atribuibles a los primitivos tiempos de esta cultura. Se daba también en ellos la escultura en madera policromada, pero de esta época sólo ha quedado un ídolo de madera sacado de la turbera de Chiguirinski. A fines del siglo XV, Ion, obispo de Perm, después de cristianizar al Gran Perm y a su príncipe, empezó la lucha contra los ídolos, de los que se dice: "Los dioses eran ídolos forjados, esculpidos, cincelados, tallados".

De esta forma, el siglo XVII, que empezó a crear la escultura religiosa después de la victoria definitiva de los rusos sobre los permios (llamados en aquel entonces *nogaitzi*), está indudablemente relacionado con la vieja cultura de Perm. El plebeyo de Perm — como dice muy acertadamente Serebrennikov — encerraba en sí mismo una gran ansia creadora, pues aunque la escultura fuera obra de "maestros", estos maestros eran campesinos.



Es notable el arte de la talla, que se desarrolló a su manera durante un período de doscientos años; también está llena de buen gusto la ilustración cromática. Serebrennikov la ha caracterizado con acierto: "... la modestia y la mesura en el pintado de vestidos, así como el número limitado de los colores, fue una feliz ayuda para que el maestro evitara la pesadez en los pliegues de las vestiduras. El tono único de cada vestido en su propio color, siempre muy apagado, facilitó la reproducción de sombras suaves y es uno de los principales elementos para el montaje de una composición unificada y compacta. Los colores predilectos para la ilustración cromática eran el blanco, el negro, el azul, el rojo y el verde-azul; luego fueron introducidos el lila, el azul celeste y otros".

No vamos a entrar en detalles de orden técnico, ni en las corrientes y escuelas que evidentemente existían y se desarrollaban tanto paralela como consecutivamente; nos detendremos en algunas obras que tuvimos ocasión de ver en el museo. Los Cristos sentados están aquí abundantemente representados. Para dar una idea completa del mencionado Cristo en su forma de uso doméstico, se han expuesto las figuras sentadas del "Salvador" metidas totalmente dentro de su celda y en unión de su capilla; unas capillas tienen magnífica talla, como la de Kanabekovskaia; otras son sencillas cual armarios, como la de Bolchoi Koche.

El Cristo de Bolchoi Koche, muy notable, con la mano aplicada al rostro abofeteado, lo presentamos aquí en las ilustraciones.[3] Sin embargo, desde el punto de vista psicológico-artístico son más impresionantes otras figuras sentadas del "Salvador" representado sin vestimenta, tal como lo tallaron los maestros. Incluimos uno de estos "Salvadores" permios, el de la capilla de Redikor. A despecho de cierta ingenuidad en la representación, consti-

3. Por desgracia, debido a determinadas circunstancias técnicas, las imágenes de la escultura permia en madera no pudieron incluirse en las ilustraciones del presente libro. *(Nota de la edición rusa.)*

tuye una admirable obra de arte en el sentido de la atrevida estilización y de la casi terrible expresión del rostro, que refleja una obtusa y obstinada sumisión al par que un horror interno, símbolo del pueblo abofeteado.

De los crucifijos, el más admirable (aunque de crucifijos interesantes hay muchos) es el que se sacó de la capilla de Solikamskaia. Si por un lado produce directamente una potente y morbosa impresión sobre toda persona, por otro, el especialista no puede dejar de asombrarse ante la economía de procedimientos, ante el profundo e instintivo cálculo sobre el efecto de la pose en la que se ha tenido en cuenta tanto la pasiva sumisión de un organismo consumido como la propensión a la caída de una masa ya inerte. Tampoco es posible dejar sin atención el efecto completamente expresionista de la cabeza medio muerta, artísticamente tratada, con sus rizos caídos, negros como el carbón.

De fenómeno nunca visto, absolutamente desgarrador, hay que considerar al dios Sabaoth de la iglesia de Lisvinskaia. Aquí tenemos una representación de un dios extraordinariamente poderoso. La cabeza está realizada bajo la influencia de la escultura antigua: es la cabeza de un Júpiter. Toda la composición denuncia una peculiar alianza de lo antiguo, o del alto Renacimiento, y del barroco. Serebrennikov se inclina a ver en esto la obra de algún siervo que hubiera viajado por Europa y hubiera visto las producciones sudeuropeas. Es posible.

De los Nikola Mochai, que son todos extremadamente característicos y curiosos, citaremos la casi enigmática figura de Pokach. Se trata positivamente de una obra maestra de la escultura "expresionista" que encierra cierto estilo altamente artístico. Todo el enfoque de la pequeña figura, con sus vestidos rigurosamente colgantes, está llena de buen gusto. Tiene una larga espada en una mano, y en la otra, un templo del tipo de los de finales del siglo XVII. Pero lo más notable es la cabeza, sobrenaturalmente alargada, tipo extraño con el que el escultor-poeta quiso reflejar una elevada potencia psíquica. La estatua impresiona precisamente por la admirable seguridad de su arte y por los altos vuelos de la imaginación psicológica del maestro.



Finalmente, la antigua representación de la diosa Piátnitza, de Nirov, completan las ilustraciones aquí aportadas, ilustraciones que sólo captan parcialmente lo más interesante del museo y del libro de Serebrennikov. Son extraordinariamente simples los procedimientos con que está ejecutada esta figura implacable y severa, esta vencedora de mirada llena de vivo reproche, este auténtico reflejo de un antiquísimo matriarcado.

¿Qué conclusiones podemos sacar de esta arca tesorera de las obras escultóricas ruso-permias? Es evidente que tan gran resultado fue obtenido gracias al cruce del maduro arte occidental con el alto instinto escultórico de la antigua cultura pagano-permia que había en aquel lugar. Este instinto se manifestó no sólo en la sensibilidad para las formas — fueran éstas simplificadas, o por el contrario, expresadas virtuosa y rebuscadamente con la ayuda de los abundantes pliegues de los vestidos — sino principalmente en la expresividad socio-psicológica que imprimían semiconscientemente en sus obras los maestros de Perm. Los sufrimientos del hombre-víctima humillado en el mortal tormento, la admiración — por otra parte — ante los vencedores, trátese del lejano dios-rey Sabaoth o de cualquier enigmático hechicero que dominara el cerebro de las masas: Nikola Mochai o la sombría matrona Piátnitza, esto es lo que principalmente encontramos imprimido en la atemorizada y afligida imaginación del religioso permio. Su dios expresa la propia aflicción del permio o, bien aparece como señor y verdugo que le aventaja en cultura.

Deseamos de todo corazón que el genio escultórico de Perm no se haya secado al secarse la escultura religiosa. Desparramados por allí deben estar los nietos y bisnietos de los peculiares y casi geniales talladores del

país. Ahora ya no tendrán por qué divinizar la humillada paciencia o el implacable poder. Tiempos nuevos requieren canciones nuevas; tiempos nuevos demandan estatuas nuevas. Pero no es posible dejar de conceder a los dioses de Perm su calidad de testimonio de un enorme talento, de un enorme gusto artístico, de una enorme facultad de expresión que no es sólo patrimonio de los pueblos de la conjunción ruso-permia en la parte nordeste de la región de Perm sino, como es natural, de muchos otros grupos de la bien dotada población de nuestro país.



# ÍNDICE

Lenin y el arte . . . . . 7
El papel del Estado proletario en el desarrollo de la cultura socialista . . . . . 17
Una cucharada de antídoto . . . . . 33
El arte . . . . . 37
El poder soviético y los monumentos del pasado . 59
La revolución y el arte . . . . . 67
El Gobierno soviético y el arte . . . . . 75
La industria de la artesanía artística . . . 99
Una exposición rusa en Berlín . . . . . 111
Industria y arte . . . . . 123
El arte en Moscú . . . . . 135
En torno a la pintura rusa . . . . . 145
Polémica en torno a la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria . . . . . 159
Los dioses de Perm . . . . . 177

Terminóse de imprimir
en noviembre de 1969
en los talleres de
GRÁFICAS DIAMANTE
Zamora, 83, Barcelona

## TITULOS PUBLICADOS POR BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

1. *La ciudad y los perros*, Mario Vargas Llosa.
2. *La juventud europea y otros ensayos*, J. L. L. Aranguren.
3. *Lo más tarde en noviembre*, Hans Erich Nossack.
4. *El square*, Marguerite Duras.
5. *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras.
6. *Homo faber*, Max Frisch.
7. *El jardín de los Finzi-Contini*, Giorgio Bassani.
8. *La motocicleta*, André Picyre de Mandiargues.
9. *La playa*, Cesare Pavese.
10. *Napalm*, John Takman y otros.
11. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes.
12. *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes.
13. *Las amistades peligrosas*, Choderlos de Laclos.
14. *La novela social española*, Pablo Gil Casado.
15. *El tres, el siete y el as*, Vladimir Tendriakov.
16. *Poetas catalanes contemporáneos*, José A. Goytisolo.
17. *Eros y civilización*, Herbert Marcuse.
18. *La isla del tesoro*, R. L. Stevenson.
19. *Política y delito*, Hans Magnus Enzensberger.
20. *Función de la poesía y función de la crítica*, T. S. Eliot.
21. *Doctor Glass*, Hjalmar Söderberg.
22. *La sombra del cuerpo del cochero*, Peter Weiss.
23. *Amelia Booth*, Henry Fielding.
24. *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse.
25. *Vida y poesía de Li Po*, A. Waley.
26. *El reino de este mundo*, Alejo Carpentier.
27. *Instintos y sociedad*, Roger Caillois.
28. *Conversación de los tres caminantes*, Peter Weiss.
29. *Una aldea de la China Popular*, Jan Myrdal.
30. *Lectura de Marcuse*, J. M.ª Castellet.
31. *La tradición política americana*, Richard Hofstadter.
32. *La virtuosa compañía (La Mafia)*, Norman Lewis.
33. *Cuentos fantásticos*, E. T. A. Hoffman.
34. *El caballo Trípoli*, P. A. Quarattoti Gambini.
35. *Guerra de Cataluña*, F. M. de Melo.
36. *No soy Stiller*, Max Frisch.
37. *La soledad del corredor de fondo*, Alan Sillitoe.
38. *Bearn*, Lorenzo Villalonga.
39. *La modificación*, Michel Butor.
40. *El mirón*, Alain Robbe-Grillet.

41. *La sexualidad y la lucha de clases*, Reimunt Reiche.
42. *El elefante*, Slawomir Mrozek.
43. *La conciencia de Zeno*, Italo Svevo.
44. *El coloso de Marusi*, Henry Miller.
45. *Héroes y herejes I*, Barrows Duhman.
46. *Héroes y herejes II*, Barrows Duhman.
47. *El año de la peste*, Daniel Defoe.
48. *Vathek*, William Beckford of Fonthill.
49. *Encerrados en un solo juguete*, Juan Marsé.
50. *Tirant lo blanc I*, Joanot Martorell y Martí Joan de Galba.
51. *Tirant lo blanc II*, Joanot Martorell y Martí Joan de Galba.
52. *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Anatoli Vasilievich Lunancharski.

EN PREPARACIÓN:

*Los dioses indoeuropeos*, Georges Dumezil.
*Hermafrodita*, Marie Delcourt.
*Contra una arquitectura adjetivada*, Oriol Bohigas.